

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti

Bakalářská práce

Jakub Vaněk

Hudba a prostor raných próz Věry Linhartové. Skladatelé.

Music and Space in Early Proses of Věra Linhartová. Musicians.

Děkuji Jakubu Čěškovi za trpělivou podporu při psaní bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. ledna 2017

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Apostrofa, estetická funkce, literatura, prostor, přirozený postoj, uspořádání, vnímání.

Klíčová slova (anglicky):

Apostrophe, esthetic function, literature, natural, ordination, perception, space.

Abstrakt (česky)

Povídka *Skladatelé* ze souboru *Povídky o čemkoli* Věry Linhartové z let 1957-1958 je z hlediska vnitřně fokalizovaného vyprávění podrobena v bakalářské práci zkoumání takovému, které hypoteticky staví místo čtenáře jako literárními postupy utvářeného místa celostní inscenace jazyka. Na podkladě srovnávacího čtení fenomenologické studie Jana Patočky probírá bakalářská práce významové roviny povídky pracující s okruhy lidského smyslového vnímání. Výsledkem práce má být filosoficky zdůvodněné čtení literatury založené v estetickém postoji, který je nahlížen v rozdílu od přirozeného postoje Jana Patočky.

Abstract (in English):

Short story *Musicians (Skladatelé)*, part of *Stories about Anything (Povídky o čemkoli)* dated 1957-1958 is subjected to an analysis based on idea of inner-focalization of narration, which is aimed to postulate hypothesis of a narrative reader as counter-place of author, narrator or character. In a comparative manner is presented phenomenological work of Jan Patočka as a base for analyzing sensuality in short story. The main aim of theses is description of some aspects of aesthetic position as is differenced to Patočka's natural position.

1. Úvod.	8
1.1. Úvodem.	8
1.2. Skladatelé.	9
1.3. Počáteční vymezení.	10
1.4. O předpokladech a otázkách.	10
2. Část první.	12
2.1. O slovech a jménech.	12
2.1.1. Označení.	12
2.1.2. Pojmenování.	13
2.1.3. Vlastní jméno.	14
2.2. O jménech a oslovení.	16
2.2.1. Zájmena.	16
2.2.2. Oslovení.	18
2.2.3. Oslovený.	19
2.3. Oslovení a prostor.	22
2.4. O prostoru a prázdnu světa.	24
2.4.1. Slepé místo zraku.	24
2.4.2. Osoba.	26
2.5. (O prázdnu a hudbě.)	26
2.5.1. (Místo hudby.)	27
2.5.2. Místo slova.	28
2.6. O hudbě a sluchovém vnímání.	30
2.7. O sluchovém vnímání a subjektivním členění.	33
3. Část druhá.	38
3.1. O prostoru zobrazení a slovním popisu.	38
3.1.1. Literární inscenace jednání postavy.	38
3.1.2. Literární inscenace nezobrazivého umění.	40
3.1.3. Literární inscenace tvorby.	41
3.2. O prostoru zobrazení a neskončenosti formy.	42
3.2.1. Jednotný a zdvojený prostor v povídce Skladatelé.	42
3.2.2. Čas v povídce Skladatelé.	45
3.3. O prostoru zobrazení a hranicích předmětu.	50
3.3.1. Hranice zobrazení.	50
3.3.2. Hranice oslovení.	50
3.3.3. Hranice popisu.	52
3.3.4. Hranice pojmenování.	52
3.4. O prostoru zobrazení a jevišti viditelného.	54
3.4.1. Posluchač, čtenář a scéna literárního dorozumívání.	54
3.4.2. Popis viděného a zobrazení divadelního.	56
3.4.3. Apostrofa a místo přihlížejícího.	58
4. Závěr.	61
4.1. Literární zpracování situace oslovení.	61
4.2. Závěrem.	65

1. Úvod.

“O skladatelích se říká, že
mají hudební sluch, což obvykle
znamená, že neslyší nic,
co se dostane k jejich sluchu.
Jejich uši jsou obezděny
zvuky
jejich vlastní představy.”

John Cage, *Experimentální hudba: nauka* in Cage 2010, s. 155.

1.1. Úvodem.

Povídky Věry Linhartové jsou mimořádně čtenářsky náročné. Zdá se, že pozornost, kterou věnují jazyku, neponechává žádný význam literárně nevyužitý. To je činí těžkými a rozlehlými, mnohdy zároveň významově neohrazenými. Je-li totiž každý význam znovu tvořen, kde lze zakládat jeho závaznou podobu? Zda na to Linhartová dává odpověď nebo zda je odpověď možno nalézt pozornou četbou, přiměřenou měřítkům, s jakými tyto texty vznikaly, je zdá se otázkou stále otevřenou. Lze na ni totiž odpovědět zcela protichůdnými způsoby.¹ Pokud nechceme opomíjet žádný z dosavadních výkladů její práce, aniž bychom některému z nich mohli dát zcela za pravdu, je nutné se vrátit k povídkám samotným, a znovu zkoušet hledat možnost jejich četby. Nevyhnutelně se tak dostaneme k tomu, co v těchto textech umožňuje

¹ Za příklad nám zde slouží eseje Sylvie Richterové a Jakuba Češky (Češka 2014, s. 129-164). Sylvie Richterová čte rané prózy Věry Linhartové jako na všech místech a ve všech významech zjevné a čitelné: “Přestože jsou některé její [Linhartové] texty z roku 1963-1964 (sbírka *Dům daleko*) na první pohled neproniknutelné, jsou pravým opakem toho, co se obvykle nazývá hermetismem. Linhartová totiž vývojem moderní literatury prochází doslova (...). Přitom všechny tyto proměny motivuje uvnitř vlastního uměleckého znaku - a motivuje je explicitně.” Richterová 2015, s. 565. Jakub Češka, který je podrobením nároku vlastní četby shledává mnohoznačnými a nečitelnými: “(...)vypravěč je nespolehlivý a třebaže manifestuje odkrývání vypravěčských postupů, jsou tyto postupy rozporné (...). Zdráhá se zakládat iluzivní kauzalitu, odmítá budovat postavy jako perspektivy souvislého, přehledného, vyložitelného, a proto racionálního světa. (...) neustálé rozvracení a znejišťování znemožňuje uchopit předmětný svět, neboť specifickými technikami povrchu je evokován jiný svět, který není součástí diskurzu a k němuž vyprávění pouze negativně poukazuje. Proto jsme také hodlali definovat linhartovský rukopis vně racionality, neboť ta se projevuje pouze v diskurzu.” Češka 2014, s. 161n. Doplňme, že uvedená tvrzení vybíráme zejména k vytvoření kontrastu; za připomenutí stojí také rozdíl v uveřejnění citovaných prací: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové* datuje Sylvie Richterová *Řím, 1974; Krajiny, kde se za úsvitu stmívá (K raným prózám Věry Linhartové)* vydal Jakub Češka v časopise *Česká literatura* 2010/2, v čísle obsahujícím příspěvky ze symposia pořádaného v roce 2008 k sedmdesátému výročí spisovatelčina narození.

zásadní neslučitelnost výkladových perspektiv.² Bude to tedy znamenat, že přistoupíme na určitou perspektivu, která podmiňuje četbu: Nemáme pravděpodobně jinou možnost.³ Přesto se pokusíme vždy ještě klást takovou otázku spolu s možností na ni odpovědět.

1.2. *Skladatelé.*

Naše zkoumání zaměříme k četbě povídky *Skladatelé* z cyklu *Povídky o čemkoli* datovaném lety 1957-1958.⁴ Popíšeme nejprve situaci, kterou tyto povídky staví, abychom blíže ukázali vlastní zamýšlený postup. Slova a jazyk v *Povídkách o čemkoli* ztrácí výhradní postavení, které jim propůjčuje slovesné umění, a vedou namísto toho dialog s nezobrazivými uměleckými formami, například s hudbou. Přitom není jasné, zda má být slovům vrácen jednoznačný význam v prostoru hudby, anebo zda je to hudba, která teprve zní za slovy v poukazech jejich mlčení. Tento rozhovor, ve kterém si mluvčí neustále vyměňují místa, může být pro čtenáře zajímavý pro *nepřítomnost* takového hlediska, ze kterého by bylo možné hudbu a slova trvale sjednotit: Slova mohou popisovat hudbu a hudba může odpovídat svou formální výstavbou, zůstávají nicméně odděleny. Vzájemnost hovořících v tomto pomyslném dialogu je tedy spíše průchodem hranicí, kterou se zviditelňuje jejich oddělení. Nejednoznačnost, kterou utváří takový rozhovor, se pojí se zaměřením na vnímání a tím také na vnímajícího. Vystává rozpor nikoli mezi hudbou a slovem, ale mezi vnímáním a chápáním nebo mezi *účinkem* hudby, který lze nazvat výrazem, a účinkem slov, který lze nazvat významem. V přítomné práci stavím tuto otázku mezi průběh četby, která nevyhnutelně směšuje důmyslně vystavěnou bezprostřednost literárního vyjádření v mnohoznačnost *vnímání*, a odstupem od přečteného, kterým zjednává *řád* a jakoby zpětným pohybem odmýšlí mnohoznačnost výrazu od jednoznačného významu.

² Pozoruhodným příkladem je zde stanovisko Václava Černého, vyjádření “odporu téměř biologického”, jak se vyjadřuje o tzv. novém románu a podobným způsobem také o rané tvorbě Věry Linhartové, srov. Černý 1993, s. 553-563. Označuji jej proto za pozoruhodné, že lze přesto nacházet mezi tvorbou obou autorů, třeba odlišně zaměřených, jistá místa srovnání. Příkladem může být výklad díla Franze Kafky (Černý 1993, s. 294, 315; Linhartová 1992, s. 103-134).

³ V následujícím vycházíme velkým dílem z výkladu česky psaných próz Věry Linhartové z pera Radko Pytlíka uveřejněném v časopise *Česká literatura* 1969/1-2 na stranách 159-178. U Radko Pytlíka nalézáme zpracovány pojmy, kterým se zde věnujeme: *situace*, *apel*, překlenutí rozporů inscenací, tvar ve stavu zrodu; za mnohé další cituji ze strany 169: “Motivem k oslovení není sám obsah výpovědi (...), ale naléhavost kontaktu, vyvolaná odkazem k jazykové situaci.” Jestliže neodkazuji k tomu eseji v průběhu práce, je to z důvodu jeho stálé přítomnosti. Uvádím jej tedy zde jako podrobnější a ucelenější vhled do takové možnosti čtení próz Věry Linhartové, kterou zde pouze dílčím způsobem rozpracovávám.

⁴ Linhartová 1992, s. 7-40, *Skladatelé* s. 7-13.

Kam to směřuje předkládanou četbu povídky *Skladatelé*? Nemá-li být tato četba zvratným stavem řádu ani zaslepenou proměnlivostí dění, je třeba ji zevrubněji situovat na cestu, po níž opouštěje jeden stav, dospěje proměněna k jinému. Četbou povídky *Skladatelé* se zde budeme zabývat z hlediska postavy povídky, způsobu zpracování motivu hudby, místa čtenáře chápaného jako protějšek vypravěče a/nebo postavy povídky. Výchozím bodem a spolu rámcem nám bude přirozený postoj Jana Patočky v těch ohledech, které uvažuje ve studii *Prostor a jeho problematika*,⁵ doplnit se jej pokusíme o některé rysy estetické funkce na způsob cílového bodu, k němuž poukazuje významový plán povídky.⁶

1.3. Počáteční vymezení.

Kategorii prostoru, která nás bude zajímat především, zde vyznačujeme v těchto aspektech: prostor, předmět, nepředmětné a prázdný prostor, literární prostor a prostor jazyka. Průběžně budeme sledovat čtyři významové okruhy, které připisujeme literárnímu jazyku povídky *Skladatelé*: (1.) *Pojmenování*. Spolu se jmény nás bude zajímat významové napětí, které utváří dění povídky. (2.) *Popis*. Spolu s popisem budeme hovořit o významových vztazích jmen a o větách a slovech, která se liší od vlastního zobrazení nebo poukazu. (3.) *Oslovení*. Spolu s oslovením nás bude zajímat rétorika, inscenovanost, nepřímé působení literárního jazyka na čtenáře. (4.) *Zobrazení*. Spolu se zobrazením se pokusíme zachytit pnutí mezi předmětností a nepředmětným (prostor), které lze v povídce číst v literárním zpracování zobrazivého (slovo, odraz literatury) a nezobrazivého (hudba, činnost psaní) umění a ve funkci, kterou mají v povídce *Skladatelé* prvky výrazu.

1.4. O předpokladech a otázkách.

Na počátek našeho výkladu stavíme tři předpoklady: A. *Předpoklad průběhovém čtení*.

⁵ Odkazujeme k vydání v časopise *Estetika* 1/1991, strany 1-37, dále Patočka 1991 (v závorkách uvádíme příslušné strany vydání dostupného na internetové adrese Masarykovy univerzity v Brně). K vydání v časopise *Estetika* jsou připojeny tři přílohy, kde jsou upřesněny nebo doplněny některé motivy hlavní části: oslovení na s. 32-34, poznání a druhý na s. 34n, překlad několika odstavců z *Poetiky prostoru* Gastona Bachelarda na s. 35-37. Přihlížíme také k výkladu Renauda Barbarase, který se k příslušnému textu vztahuje na stranách 154-160 knihy *Pohyb existence*, dále Barbaras 2016.

⁶ K roli estetické funkce v raných prózách Věry Linhartové viz *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové* in Richterová 2015, s. 543-568.

Tvrzení vznesená na základě četby jsou spolu výsledkem bezprostřednosti literárně inscenovaného vnímání a odstupu od tohoto vnímání, který pojmenovává a popisuje tak, že zároveň činí zřejmým místo své četby. B. *Předpoklad pravdy napsaného*. Literární zpracování neodpovídá tvrzením, která o něm mohou být vznesena, umožňuje je, dovoluje zvýraznit nebo odlišně vyslovit to, co vzhledem k literárnímu zpracování bude mít vždy povahu *překlada*; slova literatury a slova o literatuře jsou nesena jiným významem a jiným záměrem, aniž by ztrácela základní pravdivost jazyka, kterou musí právě *četba* ukázat a tím také ozřejmit způsob přijetí *této* pravdivosti. C. *Předpoklad o protimluvu*. Pokud si sdělení literárního jazyka protičeří, je třeba mluvit o tom, co *vyjadřuje*, a tím také o tom, jaké je místo vnímajícího tohoto *výrazu*; to znamená nejprve, že zatímco výraz je mu pomyslně neohraničený, protimluv vyznačuje jeho hranice a má povahu funkce. Tázání, kterým podkládáme uvedené předpoklady, soustředíme v sedmi otázkách: (I.) Jaký je čas povídky? (II.) Jaké jsou hranice čtení a psaní? (III.) Jaké je místo čtenáře? (IV.) Jak lze pojmenovat postavu Ordeta? (V.) Jaké jsou rysy sluchového vnímání? (VI.) Jak čtenář vnímá, když postava slyší? (VII.) Jakou povahu má v povídce předmět a tělo? Otázky připomeneme odkazem (římskou číslicí v závorce) na příslušném místě a vrátíme se k nim na konci práce. K uvedeným předpokladům se již nebudeme v průběhu práce přímo vracet. K výše uvedeným významovým okruhům odkazují názvy jednotlivých částí práce.

2. Část první.

2.1. O slovech a jménech.

2.1.1. Označení.

Plurál v názvu povídky *Skladatelé* uvádí čtenáře do přítomnosti dvou skladatelů. Jméno prvního z nich je převzatým slovem, které upoutá množstvím vlastních významů.⁷ Jméno druhého skladatele zůstane čtenáři neznámé: v povídce vystupuje jako “stařec”, “druhý skladatel” nebo “neznámý skladatel”. Ordet je jeho osobou silně přitahován. Sám totiž skládá hudbu a pronajal si byt v témže domě, ve kterém bydlí také tento druhý skladatel. Kromě toho, že by měl být “starý”, což Ordet vyvozuje pouze z časového umístění svého příchodu a skladatelovy předchůdnosti v tomtéž prostoru, není jeho tělesná podoba nijak přiblížena. Jeho přítomnost v Ordetově životě je tak po celou dobu povídky podobně nepřímá, jako jeho nepřímé označení. Na začátku povídky se dozvídáme, že druhý skladatel bydlí “v prvním patře”⁸, později je tento údaj doplněn tím, že jej od Ordetova bytu “dělilo několik pater”⁹. Ordet tedy pravděpodobně obývá některou z místností pod úrovní země nebo přibližně v rovině zemského povrchu. První patro však může být zároveň označením původnosti skladatelova pobytu.

⁷ Slovo *ordet* může být spojeno s latinským *ordo, ordinis*, ve významu řád, ale také řádka, následnost, řada sedadel v divadle nebo mnišský řád. V latině připomíná tvar slovesa ve třetí osobě jednotného čísla aktivního rodu. Mohli bychom jej odvozovat od slovesa *ordior, ordiri* ve významu začít (začít práci, začít řeč, začít skládat báseň atp.), pořádati tkanivo ke tkaní, snovati. Viz Pražák 1955, s. 156. Sloveso *ordiri* nicméně patří mezi takzvaná slovesa deponentní, to znamená, že má pouze pasivní přípony v pouze aktivním významu (tvary s aktivní příponou, které by měly nést pasivní význam, od nich nelze utvořit.) Sloveso *orto, ortare* (minulé tvary nemá) ve významu plodit, zplodit (jedná se pravděpodobně o odvozeninu z obvyklejšího slova substantiva *ortus*, východ (například východ slunce), počátek, původ) má v konjunktivu třetí osoby singuláru tvar *ortet*. K tomu je třeba doplnit, že v latině docházelo v různých obdobích, zejména pod vlivem lidové řeči, k záměněm znělých a neznělých souhlásek, například právě *d* a *t*, srov. Nechutová 2002, s. 94. Konjunktiv se obvykle překládá jako rozvažování, možnost, přání, příkaz. Do češtiny bychom slovo *ortet* mohli převést jako *zda (z)plodí?*, *možná (z)plodí*, *ať (z)plodí*, *necht' (z)plodí*. Sloveso *ortare* není obvyklé, objevuje se pravděpodobně ve středověké latině (podle slovníku William Whitaker's Words dostupného na internetové adrese <http://archives.nd.edu/words.html>). Latinské slovo *ordo, ordinis* (slovesný tvar *ordinare*) nalézáme také ve fenomenologické studii *Prostor a jeho problematika* Jana Patočky; přikládá mu význam stavový (dokonavé *ordinatum*, uspořádání) a procesuální (participiální *ordinans*, pořádající). V závěru Patočkovy studie čteme: “proti Kantovi podržuje pravdu Goethe, když požaduje doplnění kritiky rozumu o kritiku smyslovosti, ukazující v oboru nazírání rozdíl toho, co je nepřevodně subjektivní, od toho, co zde pochází z objektu. Tato kritika by v zásadě vyjasňovala rozdíl životních a geometrických vztahů, rozdíl ordinace a hotového ordo, prostoru jako budování, kterým se konkrétní bytost, vyčleňující se z celku ostatního, týmž aktem vyčleňování opět zařazuje mezi všechny ostatní a vstupuje k nim ve vztah.” (Patočka 1991, s. 32, el. verze s. 69).

⁸ Linhartová 1992, s. 7.

⁹ Linhartová 1992, s. 12.

Podobně jako se jménem druhého skladatele je tomu pro Ordeta se všemi slovy. Má-li mluvit slovy o hudbě, stanou se mu “dutými a odtažitými”. Jakoby jim unikál význam, který se snaží postihnout, a zůstává z nich pouze vnímatelná forma, která u Ordeta vyvolává “až fyzický” odpor.¹⁰ Mimo poslední odstavec¹¹ nelze v povídce zřejmě rozlišit hlas vypravěče a hledisko postavy. Od počátku se tedy zdá, že v povídce má být přítomno něco, o čem se nedaří přímým *popisem* mluvit.

2.1.2. Pojmenování.

V samotné povídce si lze všimnout dvou způsobů užití slova, která pracují jinak než prostý popis: Prvního v podobenství o slyšené a psané hudbě, druhého v pojmenování. Svým způsobem tvoří krajní polohy. *První*: Hudba jako akustický vjem není v povídce nijak záměrně zpřítomněna, jak by bylo možné si představit například ve zvukomalbách nebo zvýraznění zvukové stránky slov. Hudba je přítomna jako předmět povídky: mluví se o ní, je k ní směřováno, vzhledem k ní se odvíjí jednání postavy a děj jejího vnitřního života. Hudba je přítomna také na základě své formální výstavby, k jejímu popisu slouží architektonická slovní zásoba, kterou lze užít také k popisu prostoru.¹² *Druhý*: Pojmenování je zvláštní polohou slova, v níž lze zároveň ukázat i zobrazit.¹³ O pojmenování jako gramatické kategorii a verbálním aktu se v povídce přímo nemluví. Je ovšem přítomno od její první věty: “Ordet hledal dlouho vhodný byt”.¹⁴ Velmi blízko pojmenování jsme také na jiných místech povídky, kde je užito jiné než běžné slovo nebo jeho význam, například v popisu křesla v Ordetově bytě slovy: “souhrnného tvaru”.¹⁵ Pojmenování nicméně nestojí samostatně. Při členění jazykových prostředků se lze opřít o dvojici *výraz* (podobenství, nepřímé zobrazení atp., zde nás zajímá *výraz* zejména ve spojení s *hudbou*) a *sdělení* (významově umístěné pojmenování), v rámci sdělení lze pak poukázat právě na *pohyb* popisu a pojmenování.¹⁶ Křeslo je v této povídce nejzřejměji

¹⁰ Linhartová 1992, s. 7.

¹¹ Zvolili jsme takový postup výkladu, který se rozvíjí spolu s pojednávaným textem. Poslední odstavec připomeneme níže.

¹² V povídce například čteme: “byl uzavřen v hudbě” (Linhartová 1992, s. 11), “[drobounké odlišnosti] (...) neměnily nic na výstavbě (...) hudby, která ho obklopovala“ (Linhartová 1992, s. 13). Jako určitý celek je hudba označena slovy “představa”, “obraz” (Linhartová 1992, s. 8).

¹³ Jméno může zastupovat pojmenované ve větě (to je případ všech pádových otázek kromě páté) anebo k němu volat (to je případ *vokativu*). K pojmenování v moderní filosofii a literatuře srov. Rorty 1996 s. 145-152.

¹⁴ Linhartová 1992, s. 7.

¹⁵ Linhartová 1992, s. 8.

¹⁶ Vycházíme z lingvistické analýzy, kterou podává v klasických studiích V. Mathesius. Srov. Mathesius 1947, s. 160: “Systémy všech známých jazyků jsou v celku vybudovány na sdělení a nikoli na výraze. Každá sdělná

rozlišeným předmětem a odpovídá tomu i popis, který následuje za uvedenou dvojicí slov: “každá jeho část přímo přecházela v druhou, opěradla pro ruce obloukem v opěradlo zad, a stejně bez přerušení se oblouk prohluboval v sedadlo”¹⁷. Jméno přísluší v tomto případě něčemu, co je určitým celkem a nelze je dále dělit: Pojmenovaný celek se dělením nemění.¹⁸ Křeslo není v této povídce dále rozkládáno a jeho rozlišení spočívá ve zřejmém vydělení z ostatního prostoru, aniž by se z tohoto prostoru ztrácelo. Je jeho pojmenovanou a vnímatelnou částí. Nepoukazujeme na toto zdvojení popisu a pojmenování náhodou: jeho vytvoření a možné sjednocení je důležitým stavebním prvkem povídky *Skladatelé*. Popis křesla následuje za pojmenováním, oddělen od pojmenování dvojtečkou; vychází ze smyslového, hmatového nebo zrakového, vnímání.¹⁹ Ale až pojmenováním se stává předmětem, vnímatelným jako určitý celek rozlišený v prostoru, jehož je částí. Vidíme tak, že i když mluvíme o sjednocení rozděleného, nelze je sledovat nijak přímo, v následnosti slov a vět textu. Pojmenování by takto totiž předcházelo vnímanému, které teprve jím je rozlišitelné a vydává se popisu. Je to však právě vnímané, které muselo pojmenování nějakým způsobem předcházet, aby je bylo lze pojmenovat. Je tedy otázkou, proč je původně celistvý vjem nejprve rozdělen, aby mohl být pojmenován a tak znovu sjednocen.²⁰ To je v našem případě otázkou literárního zpracování. Zkoumáme-li proces nebo dění, které by dovolily postihnout významový pohyb literárního tvaru, nemůžeme postupovat pouze lineárně. Bude nám třeba rozlišovat zároveň kvalitativně, podobně jako v případě rozlišení popisu a pojmenování.

2.1.3. Vlastní jméno.

Tak je třeba přistoupit také k postavě Ordeta. Je sice zřejmě skladatelem, ale to, co by jej dovolilo takto nazývat, tedy skladba, kterou složil, se objevuje až na konci povídky. Mezi jménem a skladbou je přítomen druhý skladatel. Nejprve jen jako tušená a nepoznaná přítomnost

promluva je založena na dvou aktech, které v mechanisovaném způsobu lidské řeči splývají ovšem s promluvou samou a projevují se samostatně jenom tehdy, když nějaká překážka nad obyčej zpomalí tempo některého z nich nebo jej vůbec znemožní. Jeden z nich záleží v tom, že se ze skutečnosti konkrétní nebo abstraktní vyberou úseky, které vyhovují té dvojí podmínce, že se na nich právě soustřeďuje pozornost budoucího mluvčího a že se zároveň dají zachytit slovní zásobou jazyka, o který jde. Druhým se jazykové znaky, označující vybrané úseky skutečnosti, uvedou do vzájemného vztahu, který z nich vytvoří organický celek, větu.”

¹⁷ Linhartová 1992, s. 8.

¹⁸ Srov. Piaget 1999, s. 107: “Protože předmět je vnímán jako konstantní, je hledán, když není ve vjemovém poli; protože je aktivně hledán, když ho není vidět, je vnímán jako stálý, jakmile je nalezen. (...)”

¹⁹ Srov. Piaget 1999, s. 58: “Vnímání je poznávání předmětů nebo jejich pohybů na základě přímého styku, k němuž dochází v daném okamžiku.”

²⁰ Teprve když není vjem bezprostředně, mnohoznačně přítomný, může být přepsán do slov a uspořádán, aby mohl sloužit popisu ve významu již v konečném smyslu daném.

v prostoru, která až na samém závěru dostává jakési podoby skrze zaslechnutou skladbu. Přítomnost druhého skladatele se nepohybuje mezi jménem a popisem, aby mohla být jasně rozlišena (jako je tomu v případě předmětu), ale pouze na škále blízkosti a vzdálení.²¹ Všimněme si také, jak je Ordet představen čtenáři jako skladatel: Není řečeno, že Ordet *je* skladatel. Toto označení se nachází někde mezi názvem povídky (*Skladatelé*) a uvedením druhého skladatele, který je “rovněž hudebník”²². Lze tedy předpokládat, že nejvlastnější význam postavy Ordeta se bude nějakým způsobem nacházet *mimo* tuto postavu, bude jí prostředkován. První slovo povídky je zároveň udělením *jména*, to nicméně nemá žádný bližší význam.²³ O významu, který má být spojen se *jménem*, lze mluvit až skrze vztah k druhému skladateli a tedy skrze dění, které povídka literárně utváří. Pokud má být tímto *významem* spojení *Ordet je skladatel*, lze jej v povídce číst pouze tak, že *pohyb* vztahu dvou skladatelů a Ordetova poslechu hudby uchopíme na místě slovesa *být*.

²¹ To lze spojovat s tím, že kladnou povahu přítomnosti druhého skladatele lze sledovat pouze v podobě hudby. Pro popis hudby druhého skladatele nacházíme v povídce například tato slova: “kdyby je [dílo druhého hudebníka] byl znal, měl by na ně svůj názor, jako na každé jiné a zařadil by je mezi ostatní podle toho, jak blízké nebo vzdálené by mu bylo” (Linhartová 1992, s. 8) - “představa neznámé hudby se v něm šířila” (Linhartová 1992, s. 8) - “hudba zmizela úplně, místo ní ho obklopil pocit (...)” (Linhartová 1992, s. 8n) - “(...) podařilo [se mu] zachytit nějaký zvuk, nejprve neurčitý, potom zesilující (Linhartová 1992, s. 10) - “(...) zvuk ho provázel” (Linhartová 1992, s. 10) - “zvuk, který byl pro něj dosud jediným spojením s neznámou hudbou” (Linhartová 1992, s. 12) - “jeho vlastní hudba se k němu vrátila” (Linhartová 1992, s. 12) - “rytmus (...) se [chvílemi] úplně ztrácel a chvílemi více vystupoval na povrch” (Linhartová 1992, s. 12).

²² Úvodní souvětí povídky *Skladatelé* zní takto: “Ordet hledal dlouho vhodný byt, a když jej konečně našel, zjistil, že v prvním patře bydlí rovněž hudebník: skladatel a dirigent symfonického orchestru.” Linhartová 1992, s. 7. K členění počátečních vět vyprávění srov. Mathesius 1947, s. 237, s. 332. V našem případě hraje podstatnou roli nejen to, že vypravěč začíná bez úvodu, nechává čtenáři takřka vstoupit doprostřed dění (na což poukazuje Mathesius), ale také to, že od počátku povídky pracuje s jistou zdvojeností postavy. Lze také doplnit, že Ordet se skrze slovo *skladatel* sám k sobě nevztahuje a nečiní tak ani ostatní lidé.

²³ Etymologii slova *ordet*, kterou jsme načrtli výše, nelze považovat za přímý význam *jména* Ordet. Lze jej však přiřítat k významovému pohybu, který povídka koná k vytvoření tohoto významu a který se, jak jsme viděli, počíná spolu s pojmenováním. V moderní literatuře zahrnuje pojmenování postavy širokou škálu poloh. Lze si přitom všimnout obratu k neosobní povaze jazyka, zaměnitelnosti a spolu neredukovatelnosti lidské individuality. Mezi dvěma posledně vyznačenými póly lze nalézt například pojmenování Samuela Becketta, jehož postavy zastupují často zájmena, jednotlivé hlásky nebo čísla; případně pak, jako je tomu ve hře pro rozhlas *Slova a hudba* (česky v překladu Josefa Kaušitze vydala Dilia v roce 1969, adaptováno pro rozhlas v roce 1990) neurčitá křestní jména *Joe* (slova) a *Bob* (hudba). Naproti tomu jména u Richarda Weinerja znamenají nejprve jazykovou singularitu, slovo, které má ideálně být vyvázané ze všech kontextových vazeb. Jeho význam je tak určen přísně *procesuálně*, etymologicky atp., nikdy však ve smyslu denotátu. Nutno však připomenout časovou vzdálenost, která tyto spisovatele dělí: Weinerův *Lazebník* (který má podtitul “poetika”) byl psán v předválečných letech, Beckettovy prózy a dramata zejména v letech 50. a později. Mezi takto načrtnutými pozicemi bychom mohli nalézt některé prózy Věry Linhartové. Jména postav zde primárně označují jazykové jevy a zjednodušeně řečeno jsou jejich *ztělesněním*, příkladem je jméno *Jakoby* z povídky *Dobrodružství nevlastního dítěte* (Linhartová 1993, s. 173-208), a v téže povídce *personifikace* samotného jazyk (jeho jméno: “přítel jazyk”), k tomu srov. Richterová 2015, s. 548-550.

2.2. O jménech a oslovení.

2.2.1. Zájmena.

Situaci, kterou povídka rozvíjí, se pokusíme přepsat do *situace oslovení* vypracované Janem Patočkou.²⁴ Ve fenomenologické analýze prostoru sestupuje Patočka na nejpůvodnější, zakládající rovinu, která utváří *zkušenostní, smyslový a podstatně tvůrčí* vztah člověka ke světu. Dochází ke dvojici zájmen, navzájem nepřevoditelných *funkcí*, která dávají vznik takového *já* (subjektu), z jehož vnímání a vědomí o tomto vnímání může povstat prostor.²⁵ Patočka představuje takové *původní oslovení*, které zakládá subjektivní prostorové vnímání: oslovující *ty* a oslovené *já*.²⁶ Podstatné pro nás nyní je, že Patočka předřazuje v oslovení řeč (k níž připojuje adjektivum *původní* a chápe ji ovšem ve smyslu kvalitativně odlišném od *promluvy*) takovému vnímání, které může zakládat subjektivní zkušenost se světem.²⁷

Oslovení popisuje Jan Patočka jako divadelní výjev: “výjev oslovovací, který má podstatně osobní a dramatický charakter.” *Já* sehrává v oslovení svou roli osloveného: je hercem, který ví o tom, že je viděn, ale neví jako *kdo* je viděn, jinými slovy *není totožný s žádnou tělesností vlastního já*.²⁸ Tak lze sledovat, jak se zájmena stávají funkcemi s proměnnou

²⁴ Patočka 1991, s. 14-20 (el. verze 48-56).

²⁵ “(...) simultánnost *ty* a *já*, tj. prostor”, píše Patočka na s. 34 citovaného vydání studie *Prostor a jeho problematika*. Patočkův postup lze sledovat zejména ve 3. části studie, viz Patočka 1991, s. 14-20 (el. verze strany 48-56): “Máme-li vědět o prostoru jako konkrétnu, musíme (...) upnout pozornost ne na vztahovou strukturu, ne na geometrii, nýbrž na realizaci. (...) Strukturální schémata jsou v naší zkušenosti realizována v kvalitách. (...) Ale tuto realizaci zkušenostně studovat můžeme toliko tam, kde se nám podává: v sepětí struktury s kvalitou, a to kvalitou spjatou s živou bytostí, která se orientuje ve svém okolí. Vztahy jsou reálné toliko v souvislosti realizace: taková realizace je nám zkušenostně známa jen jako realizace subjektem. (...) Uspořádání však netvoří subjekt; naopak subjekt či lépe subjekty vytvářejí uspořádání. (...)” Patočka 1991, s. 15 (el. verze s. 49n). “Vykonavatel, prožívateľ je podstatně sám pro sebe skrytý a neurčitý; co přijímá od předmětu, od druhého, na prvním místě, je to minimum vlastní určitosti, bez které by se necítil zařazen do skutečnosti, do této homogenní souvislosti.” Patočka 1991, s.17 (el. verze s. 52). K tomu srov. Barbaras 2016, s. 155: “Vynořování prostoru je vynořováním blízkosti a blízké je to, co ke mně mluví: řeč, pojímaná jako oslovení, a nikoli již jako promluva, je v tomto ohledu skutečně samotnou podmínkou vnímání.”

²⁶ Viz Patočka 1991, s. 17 (el. verze s. 52), “(...) oslovovaný se určuje z oslovení, nikoli naopak - oslovené potřebuje určení, poněvadž samo sice jedná, ale neobjevuje se, leda druhotně, když se vztahujeme na vlastní tělesnost prostřednictvím této tělesnosti.”

²⁷ Srov. Barbaras 2016, s. 158: “Řeč, která dosud není promluvou, ale dozajista tím, co ji bude zakládat, může být v tomto ohledu pokládána za samu podmínku zkušenosti.”

²⁸ “Ze souvislosti, která se kolem výjevu stále zavírá, vystupuje druhá osoba, nejá, které mne oslovuje; toto druhé zaujímá celé popředí scény, na které já sám, oslovený, nevystupuji pro sebe vůbec (poněvadž nejsem divákem, nýbrž hercem).” Patočka 1991, s. 18 (el. verze 53).

hmotnou podobou, která je v Patočkově pojetí tvořena teprve oslovením.²⁹ Aby mohlo oslovené *já* ztotožnit sebe sama s vlastní tělesností, musí nejprve spatřit sebe *očíma druhého*. Patočka na tomto místě mluví také o “[zrcadlovém - pozn. J. V.] obrazení v *druhém*”, tedy o skutečnosti *pohledu*: “původně ne-objektivní *já* se v něm [v obrazení v druhém; ve druhém - pozn. J. V.] stává objektivní, (...) mé *já pro sebe* se v něm stává *o sobě a pro sebe*.”³⁰ Aby nicméně mohl dojít k obousměrnosti oslovení a například k rozhovoru, musí zde být také *ty* jako oslovitelné: To v Patočkově pojetí znamená *totožné s určitou podobou*. Tak může být nastolena rovnováha, jak píše Patočka, vztahu “uvnitř”: “Přestávám potom být v roli pouze oslovovaného a stávám se sám rovněž oslovujícím.”³¹

Doplňme nyní, co lze číst v povídce *Skladatelé*. Chápeme-li Ordeta jako oslovené *já*, vidíme, že jeho jednání směřuje do jisté míry k poznání vlastní podoby (odhaluje se mu postupně tak, jak je schopen slyšet hudbu): takovou podobu je nicméně třeba situovat do oblasti *zvuku* nikoli viditelného.³² V podstatnějším smyslu však směřuje k *ty* jako oslovitelnému a k takové podobě vztahu k tomuto *ty* (a tedy také k vlastnímu *já*), které by je činilo - oslovitelným.³³ Pokud je nicméně *ty* oslovitelné pouze jako zároveň objektivizovatelné v předmětném světě viditelného, čteme v povídce *Skladatelé* směr nenaplnitelné touhy po rozhovoru s tímto *ty*. Pomyslnému pohledu (mohl by patřit například čtenáři) by tak bylo lze přihlížet stále otevřenému divadelnímu výjevu: Na scéně, která se otevřela vnímání osloveného, procházejí různé podoby možného *ty*, z nichž však žádná není s oslovujícím totožná. Výstup tak může být stále prodlužován, protože nedochází ke ztotožnění hlasu a podoby a tedy ani pohledu diváka a jeho těla. Na druhou stranu získává každý výjev vlastní kvalitu. Otevřenost a neskončenost výstupu je zároveň záměnností

²⁹ “Osobní jméno není čímsi odvozeným, co zastupuje jména (a věci), nýbrž je původnější než všechna jména a věci.” Patočka 1991, s. 18 (el. verze 53).

³⁰ Patočka 1991, s. 34. Druhý dodatek Patočkovy studie, z něhož je uvedený citát, je uvozen větou: “sami sebou se stáváme před zrakem druhého” (srov. Patočka 1991, s. 18, el. verze s. 52).

³¹ Patočka 1991, s. 19 (el. verze s. 54).

³² K antropomorfizaci světa a rozpoznání sebe v jiném srov. Jakub Češka, *Hyperbola antropomorfního přepisu krajiny* in Bohemica Olomucensia roč. 3/1-4. Přímou zvukovou podobou člověka je nicméně hlas - jím je člověk také schopen oslovit. U Jana Patočky, jak bychom mohli doplnit, je vlastní podobou právě toto: *moci oslovit*. Pro nás je představa zvukové podoby oslovujícího zajímavá také takto: mít svou podobu mimo předmětný svět viditelného, *psanou přítomnost vlastního hlasu*; této podobě je v povídce *Skladatelé* nejbližší Ordetova hudba, tvořená spolu osloveným Ordetem a druhým skladatelem přítomným prostřednictvím vlastní skladby. Ordet sám žádný zvuk nepůsobí, pouze *píše*: zapisuje zvukovou podobu sebe sama tak, jak je slyšet podoba druhého. [Za zpracování této poznámky vděčím přednáškám Josefa Hrdličky v zimním semestru na FF UK]

³³ To lze přehlédnout ve významovém plánu povídky *Skladatelé*, mezi slovy *původce* a *vykladač*, vrátíme se k tomu později.

všech věcí na scéně mezi nezjeveným *ty* a zapomenutým *já*, které je ovšem právě takto čini vnímatelnými.

V povídce, kterou se zabýváme, nacházíme situaci oslovení popsánu v jejím průběhu. To, co se Ordetovi otevírá *oslovením* nicméně není předmětný svět (v němž již Ordet *nějak* je a není to zpochybněno), ale *hudba*. Sledujeme, jak *oslovení* (svolíme-li k užití slov Jana Patočky) v Ordetovi probouzí nejprve nejasnou touhu a přes určité vyprázdnění pro něj zakládá možnost *vnímat* a posléze *rozlišeně slyšet* hudební skladbu. Ordet může být druhým skladatelem *osloven*: stane se *určitým způsobem* vnímavým pro přítomnost neznámého skladatele. Je sám skladatelem, (přínejmenším směřuje k napsání vlastní hudební skladby a proto se také o svého souseda zprvu zajímá): zároveň se však *skladatelem* stává až tímto oslovením.

2.2.2. Oslovení.

Zůstává pro nás nicméně zatím nejasné, *co Ordeta oslovuje*. Možností lze tušit více: Ordet je osloven nejasnou přítomností druhého skladatele, protože sám také skládá. Ordet je osloven skrze sluch, zvukem, který je však zárodkem příštího otevření slyšitelnosti hudby: Součástí *situace oslovení* by tak bylo také Ordetovo bloudění a hledání, celý čas, který povídka popisuje a který je *před* zaslechnutím potřebného podnětu k napsání vlastní skladby. Tímto oslovením, v užším významu řečového aktu, by také mohlo být první slovo povídky, jméno Ordet, které je v následujících odstavcích psáno jako *toto* jméno, tedy jako tento *oslovený*. Zde budeme oslovujícím chápat *druhého skladatele*: Jedná se však o *oslovujícího*, který v povídce nemá žádnou *přímo* vnímatelnou podobu. Slovo *Ordet* budeme chápat jako *jméno*: Pojmenování může být výrazem určitého oslovení, ale není tímto oslovením samým; to jak jsme viděli mu vždy předchází, mezi oslovením a pojmenováním je vždy nějak *prostředkováno*. Hudba je jedinou podobou oslovujícího a zároveň vzniká ve vlastní činnosti osloveného: Hudbu chápeme *mezi* oslovujícím a osloveným, a je tak zřejmé, že si vyžádá nejjemnější rozlišovací práce.

Oslovení může znamenat výzvu, pohnutku k jednání, vyznačuje místo, které přitahuje pozornost.³⁴ To, co oslovuje, je *nepřímo* činné³⁵ skrze toho, který je oslovení schopen vyslyšet.³⁶

³⁴ Srov. Barbaras 2016, s. 155: “(...) *ty* [oslovující, pozn. J. V.] není nutně nějaké jiné *já* [oslovené, pozn. J. V.], nýbrž právě to, co mne oslovuje, to, co ke mně mluví, a může se tedy jednat o jakékoli jsoucnost. Prostor, ve kterém

Takto lze chápat spojení mezi mnohoznačností vjemu³⁷ a pojmenováním určité vlastnosti tak, že jméno postihne celek předmětu.³⁸ To jsme naznačili v případě křesla: lze si představit, že v jeho tvaru může pohled, hmat nebo jiný smysl, zachytit mnohé jiné, než právě to, co vedlo k jeho pojmenování (v našem případě: “souhrnného tvaru”). Jméno nalezené jako určitá odpověď na oslovení zaměřuje a vybírá z nerozlišenosti vjemu, aby se opět k vjemu *vrátilo* a pro další potýkání s předmětem jej ohraničilo (mohli bychom také říci *významově* ohraničilo). Dokud se, jak bychom mohli doplnit, neprosadí naléhavost *jiného oslovení*. V případě Ordetovy hudby je situace složitější. Oslovený se *nevrací* k oslovujícímu, aby našel jeho podobu, ani k sobě oslovenému, aby se stal se sebou totožný. Vztahuje se k *ty* i k *já* pouze skrze hudbu, která má mezi nimi vznikat. Lze říci, že označení Ordeta jako *skladatele* je dáno v první řadě způsobem jeho *odpovědi* na přítomnost druhého skladatele a posléze jeho hudby. Sledujeme tuto odpověď jako jednání směřující k psaní skladby, které má určité trvání a řídí se vlastní zákonitostí. V jistém smyslu to také znamená, že literárně zpracované Ordetovo *jednání* teprve utváří představu o oslovujícím. Jednání prvotně podněcené oslovením, se vrací takto k oslovení zpět, aby je odhalovalo, nebo také: činilo lépe *slyšitelným*.

2.2.3. Oslovený.

Odtud viděno by popis jednání postavy Ordeta činil tento *návrat k oslovení* zároveň směřováním ze sebe ven, a to dvěma způsoby: *První*: Popis jednání by se vracel k oslovení, které Ordet vnímá v podobě hudby. Návratem oslovení k oslovujícímu je v našem případě utváření

se jsoucno může vyjevovat, je tedy utvářen vztahem blízkosti, tj. vztahem, v němž vyvstává to, co je mi blízko, přičemž tento vztah sám musí být chápán jako řeč, a to v nemetaforickém smyslu požadavku či výzvy.”

³⁵ Spojením *nepřímá činnost* by bylo možné vyznačit nerozlišenost trpného a činného rodu oslovení: oslovení jedná v Ordetovy a zároveň oslovení je vyjevováno Ordetovým jednáním. Na povahu oslovení lze totiž usuzovat pouze vzhledem k vnitřní perspektivě povídky. Odrazem této nerozhodnutelnosti je také *určitá* totožnost skladatele a druhého skladatele, jejichž potýkání neustí v *dialog*, ve kterém by se mohly ustálit pozice mluvčího a příjemce, ale ve skladbu, vůči níž jsou jejich místa zaměnitelná.

³⁶ Srov. Barbaras 2016, s. 159: “Odpověď *já* na řeč světa nabývá podoby *jednání* (...)”.

³⁷ Srov. Piaget 1999, s. 79: “[vjem je, pozn. J. V.] soubor vztahů daných bezprostředně a najednou při každé centraci.”

³⁸ Srov. Barbaras 2016, s. 156: “Věc není blízká, protože je smyslová; smyslovou se naopak může stát právě jen v té míře, v jaké je blízká. Smyslovost je specifikací blízkosti, tj. toho, co mne oslovuje (...).“ Když obrátíme tento sestup od smyslovosti k původnímu oslovení věci, vidíme, že pojmenování tvoří druhý pól k oslovení: to, čím věc oslovila, se prostřednictvím blízkosti a smyslovosti vrací k věci samé v jejím jméně. To alespoň lze sledovat v povídce *Skladatelé*; jak jsme však ukázali výše: v případě četby povídky je třeba postupovat téměř *opačně*: pokud fenomenologie sestupuje od vnímání k původnímu oslovení, pak obrácený postup znamená sledovat jméno k jeho zakotvení v tom, jak je oslovení (tedy to, co je v oslovení vnímatelné) popsáno ve svém průběhu; jinými slovy: sleduje-li fenomenologie vyjevení původního, nezjevného oslovení, v případě *literárního pojmenování* je situace obrácená: jméno je zjevné, ale pojmenovaná věc jako by měla svůj význam teprve *nabývat*.

jeho obrazu skrze hudbu: Ordet poznává znějící hudbu tak, jak se mu v ní vrací jeho vlastní jednání. Vrací se však k hudbě nějakým způsobem *popis* tohoto jednání? Pokud sledujeme pouze vnitřní perspektivu povídky, lze odpovědět jen negativně: Ordetovo jednání je spojeno s upozaděním slov, Ordet jedná beze slov. V hudbě, kterou slyší se vrací pouze prázdný popis.³⁹ Pokud Ordet své jednání nějak reflektuje, nečiní tak slovy. Jeho vědomí vychází z činnosti a je jí podřízeno⁴⁰; tím, zdá se, jsou vyloučeny významy slov. Mohli bychom říci, že se Ordet pouze dává *vidět*: chodí městem a hledá lidskou podobu druhého skladatele. *Druhý*. Jakým způsobem utváří představu hudby *slovní* popis Ordetova jednání (ad VI)? Zaměříme se na některá slova, jimiž je popsáno Ordetovo vnímání, pohyb Ordetova těla, jeho *viditelnost* ap.,⁴¹ a zaměříme se také na toho, kdo v povídce Ordetovo jednání sleduje, aniž by jím byl přímo postihován. Naším záměrem je nicméně poukázat na to, že *hudbu* lze v povídce *Skladatelé* číst v určitém *nejednoduchém* vztahu k jazyku, jímž je povídka psána. Lze předpokládat, že je-li hudba uvedena jako znemožnění nebo odstup slov, bude možné v povídce sledovat také obrácený vztah: co znamená *nepřítomnost* hudby v povídce *Skladatelé* vzhledem ke slovům a větám,⁴² jimiž je tato povídka *psána*? Na tomto místě lze také poukázat na nápadnou shodu, kterou umožňuje myslet vztah dvou skladatelů, postavíme-li jej vedle možného vztahu vypravěče nebo autora povídky a čtenáře. Tak by se bylo lze domnívat, že povídka zpracovává *situaci čtení* na způsob vnitřního odrazu.⁴³ Abychom však mohli toto zrcadlení rozlišit v jednotlivých odrazových plochách, bude třeba říci, v jakém smyslu Ordetova hudba, v níž se setká s nepřítomným skladatelem, souvisí s napsanou povídkou, v níž by se tak čtenář měl *setkat* s nepřítomným autorem.

Vraťme se k rozlišení pojmenování, popisu a oslovení, abychom vyznačili jejich konkrétní rysy: Jak má být Ordet teprve osloven, aby byl pojmenován, když již jméno má? Čím

³⁹ Ordet je představen jako ten, který má fyzický odpor ke slovům, má-li se jimi mluvit o hudbě, a který dále musí slova ponechat kdesi na pozadí, aby se mohl tvůrčím způsobem k hudbě vztahovat. Hudbu, která ze sebe vylučuje konečné významy slov, zde chápeme jako protějšek Ordetova jednání.

⁴⁰ Srov. Patočka 1991, s. 15n (el. verze s. 50): “‘Subjekt realizující’ je podstatně praktický, konající, je dříve aktivní než kontemplující a poznávající; ‘poznávání’ musí být pochopeno z jeho aktivity, vědomí z jeho bytí, nikoli naopak; vědomí a chápání je součástí jeho konání, nikoli konání součástí jeho poznání (což by znamenalo činnost převést na *představu* činnosti, jednání a konání vůbec na představování).”

⁴¹ Na jazykovou stránku povídky se budeme zaměřovat spíše nesoustavně, vždy na místě výkladu konkrétních vět.

⁴² Doplňme krátce, že Linhartová zde v literárním zpracování nesestupuje níže než na úroveň slov. A i na této úrovni je zvýraznění nebo osamostatnění jednotlivého slova výjimečné. Jinými slovy lze říci, že v povídce *Skladatelé* je zachována *sdělovací funkce* jazyka.

⁴³ K technice vnitřního zrcadlení, pro níž se užívá pojmenování *mise-an-abyme*, srov. Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickersová, *Mise en abyme v naratologii* in Aluze 1/2011; Hodrová 1994, s. 146-161.

je toto *oslovení* konkrétní, když je přítomno pouze nepřímou a skrze toho, který mu naslouchá (ad IV.)? *První*: Na první otázku lze odpovědět vzhledem ke dvěma postavám skladatelů. Mezi jménem, které je oslovitelnou formou⁴⁴ a významem, který se utváří na základě oslovení, lze sledovat jejich sblížení. Při četbě povídky lze nabýt dojmu, že je význam jména dán pouze činností, kterou postava jej nesoucí touží konat a následně koná.⁴⁵ K popisu této činnosti, tedy skládání hudby, je užito výhradně slovesa *psát*. - I zde pak nacházíme dvojici, která teprve určuje význam jednotlivého slova: Sloveso *psát* lze označit za činné, pokud je doplníme slovesem *slyšet* ve významu trpném. Níže uvedené příklady nicméně dokládají, že lze postupovat také opačně a sloveso *slyšet* číst v činném významu, pokud je doplněno slovesem *psát*. Jméno *Ordet* lze vztahovat k činnosti *skládání hudby* zejména ve slovesech *psát* a *slyšet*.⁴⁶ V prostředí těchže slov je na začátku povídky uveden druhý skladatel: “Jméno toho člověka mu [Ordetovi] nic neříkalo. Nikdy je nečetl ani neslyšel (...).”⁴⁷ Můžeme tedy předběžně shrnout: Slovo *skladatel* je zde nejprve pojmenováním, které nabývá významu až v činnosti, která je vztažena k druhému tak, že je tento přijat právě jako již pojmenovaný. Toto *přijetí* je spjata s oslovením: Ordet musí nějakým způsobem zaujmout místo osloveného, stát se *vnímavým oslovením*. Nejedná se přitom o přímou volbu ve smyslu okamžitého vědomého rozhodnutí. Například volba bytu připomíná spíše přijetí nutnosti vyplývající z předchozího jednání: “(...) chodil kolem domu příliš dlouho,

⁴⁴ Jak jsme určili výše: Jméno samo o sobě nemá žádný význam, teprve je získává; toto nabytí významu jsme předběžně přepsali vzhledem k oslovení a sledujeme je spolu s průběhem povídky. Můžeme si zde všimnout podobnosti Ordetova jména a jeho vlastním vztahem ke slovům: nemá-li Ordetovo jméno nejprve žádný zřejmý význam, je pouze zvukem (“ryzí sonoritou”, jak čteme u Richarda Weinera, Weiner 1998, s. 15). Ordetovo *upozadění* slov a *touha* zaměřena k druhému skladateli, (která je ze své povahy *nevýznamová*) by tak zvláštním způsobem odrážela nepřítomnost na místě nějakého *vlastního bytostného* významu, který by bylo lze jménu *Ordet* přikládat. - Chceme-li tvrdit, že význam jména má být teprve *vytvořen* bude nám později zkoumat, zda je povídka jako literární tvar tímto způsobem ohraničena a zda tedy Ordet dospěje ke svému jménu.

⁴⁵ To by ostatně mohlo být v souladu s Patočkovým zkoumáním prostorové zkušenosti: “Vykonavatel, prožívatel je podstatně sám pro sebe skrytý a neurčitý; co přijímá od předmětu, od druhého, na prvním místě, je to minimum vlastní určitosti, bez které by se necítil zařazen do skutečnosti, do této homogenní souvislosti.” Patočka 1991, s. 17 (el. verze 52).

⁴⁶ “[...hudba], kterou měl napsat” (Linhartová 1992, s. 8) - “(...) váhal a neodvažoval se je [jednotlivé části] zapsat, protože nabýval dojmu, že jsou to jenom vzpomínky na hudbu toho skladatele, kterou snad přece jen někdy slyšel” (Linhartová 1992, s. 8) - “(...) jakoby nikdy nebyl napsal ani jedinou notu a jako by už žádnou neměl napsat” (Linhartová 1992, s. 9) - “Ale nevzdával se naděje, že někdy uslyší jeho [skladatelovu] hudbu” (Linhartová 1992, s. 10) - “(...) [skladatel] musí mít nějaký nástroj, aby mohl slyšet, co tvoří” (Linhartová 1992, s. 10) - “(...) dosud nezaslechl nic (...)” (Linhartová 1992, s. 10) - “zvuk ho provázel a byl slyšitelný i v jeho bytě” (Linhartová 1992, s. 10) - “představa, že by měl takovou hudbu slyšet v sebejednodušším orchestrálním provedení (...)” (Linhartová 1992, s. 10) - “(...) mohl znovu slyšet kovový zvuk (...) zaposlouchal se do něho (...) slyšel hudbu” (Linhartová 1992, s. 12) - “Psal rychle (...) jako by mu někdo diktoval” (Linhartová 1992, s. 12) - “(...) postupně mu přicházelo, že ji [hudbu] slyší dlouho, po celou dobu, co psal” (Linhartová 1992, s. 12) - “mohl slyšet zase jen tolik, co sám dokázal napsat” (Linhartová 1992, s. 13)

⁴⁷ Linhartová 1992, s. 7. Spolu s uvedenou situací oslovení lze chápat větu “Jméno toho člověku mu nic neříkalo...” tak, že to, *co lze pojmenovat není totéž, co promlouvá*. Nápadné je také to, že pokud větu obrátíme, dostaneme výpověď o Ordetovi: *Ordetovo jméno je řečeno. Ordet slyší a píše*.

než aby byl mohl beze všeho odejít a znovu hledat jiný.”⁴⁸ *Druhý*: Zde lze poukázat na zvláštní povahu toho, o čem mluvíme jako o *Ordetově oslovení*: Co totiž Ordeta zřejmě oslovuje není skladatel, který zůstává nepoznán, ale *hudba*. Tato hudba nabývá nevlastního významu: není samým oslovujícím, ale není ani pouze sluchovým vjemem; je vnímatelnou podobou oslovujícího. Můžeme tedy předběžně vyznačit odlišnost, kterou do našeho čtení analýzy Jana Patočky vnáší *způsob oslovení*, jak jej nacházíme v literárním zpracování povídky *Skladatelé*. U Patočky čteme o “původním oslovení”: “Jedině *ty* je (...) původně předmětně dáno, *já* je pouze spoludáno jako to, *čemu* je dáno; *já* je tedy bytostně samo pro sebe neurčené, zatímco *ty* se mu objevuje v určenostech, vlastnostech, vztazích a momentech zcela předmětných, jasných, neboť vystavených pohledu.”⁴⁹ Všimněme si nyní zejména věty za středníkem: Patočka v uvedeném citátu vychází z určité *viditelnosti* oslovujícího. Přesněji řečeno, Patočka neuvažuje oddělení smyslového vnímání.⁵⁰ To souvisí se záměrem jeho průzkumu: najít původní rovinu, z níž rozdělené teprve vychází a pojmut je opět jako určitý celek nebo *stavbu*, jak píše Patočka.⁵¹ Sluchový vjem (například hudba), omezíme-li pole vnímaného pouze na něj, není předmětný: není *viditelný*. Má navíc zvláštní kvalitu: *doznívá*; projevuje se nějakým způsobem v čase a tak v sobě zahrnuje momenty, kdy *nezní*: ticha. Z hlediska vnitřní situace povídky nás tedy bude zajímat zejména literární zpracování vlastní povahy zvukového vjemu. Hudba tímto literárním zpracováním nabývá zvláštní kvality a je osamostatněna od jiných způsobů vnímání. Pokusíme se blíže popsat oddělení vnímání jednotlivých smyslových polí u postavy Ordeta a zaměříme se také na toto *literární zpracování*, zejména na slova, která se k takové hudbě váží.

2.3. Oslovení a prostor.

⁴⁸ Linhartová 1992, s. 7. Nelze *jednoznačně* usuzovat na povahu Ordetovy *volby*: to, co čteme, je již její uskutečnění. Určitý způsob *poznávání* Ordet provádí až na základě jednání.

⁴⁹ Patočka 1991, s. 17 (el. verze 52).

⁵⁰ Patočka 1991, s. 22 (el. verze 58): “(...) principem budování smyslových polí v jednotu je prostor, pochopíme-li jej nikoli jako prostor věcný, nýbrž osobní (...)”.

⁵¹ Dodejme pro upřesnění, že v případě smyslového vnímání je touto rovinou *kinestetické* vnímání: prostorová *orientace*, zamístění vlastního těla vzhledem k okolnímu světu; viz Patočka 1991, s. 18 (el. verze s. 52); k bližšímu pojednání fenomenologické pozice srov. Barbaras 2016, zejména s. 116-129. Ve spojení kinesteticko-taktilního, které Patočka chápe ve smyslu původní, životně nezbytné roviny vnímání světa, a vizuálního vnímání, pak lze mluvit “prvotní architektuře”, tedy budování *jednoho* prostoru smyslového vnímání; viz Patočka 1991, s. 23n (el. verze s. 59).

Přestože čtenář neví takřka nic o druhém skladateli *přímo*,⁵² lze jeho oslovující přítomnost zachytit ve *způsobu* literárního podání tohoto oslovení. - Prostor bytu, do kterého se Ordet nastěhoval, nabývá v situaci oslovení zvláštní povahy. Není v něm žádné skryté místo, vše v něm je viditelné: “Všechny místnosti byly soustředěny tak, že při otevřených dveřích působily dojmem jednotného prostoru a bylo možné jimi procházet z jedné do druhé.”⁵³ Předměty mohou v tomto prostoru zaujmout jakékoli místo, pokud jim to umožní fyzikální zákony. Žádný předmět se z prostoru neztrácí: “V pokojích, z větší části prázdných, mohlo [křeslo] stát kdekoli; posunoval je náhodně nebo podle okamžité potřeby ke stolu, k oknu nebo doprostřed místnosti, daleko ode všech okolních předmětů.”⁵⁴ Přesto to, co tento prostor činí konkrétním prostorem bytu skladatele Ordeta, není ani viditelné, ani to nelze počítat mezi předměty.⁵⁵ Ordetovo očekávání, touha, která nenalézá žádný konkrétní předmět, utváří prostor nejprve jako *prázdný*. V prostoru není nic, čeho by se touha mohla zachytit a k čemu se upnout. Tato negativně se rýsující možnost, tato prázdnota prostoru, se ale stává tak silnou, že z něj vylučuje vše ostatní. Ordet je vystaven nemožnosti, která však teprve může oslovení umožnit. Lépe řečeno: již pracuje v jeho jménu a vzhledem k přiblížení jeho přítomnosti, protože Ordet a druhý skladatel jsou oba přítomni již v první větě povídky.⁵⁶ Skladba, kterou měl Ordet sám vytvořit, je znemožněna přítomností skladby již vytvořené někým jiným.⁵⁷ Když Ordet opustí svůj byt, aby mohl pracovat v přívětivějším prostředí, zjistí, že prázdný prostor neslyšené skladby není zcela totožný s prostorem jeho bytu a že je stále přítomen. Prázdný prostor jakoby činil prázdným také Ordeta: “obklopil [ho] pocit, jakoby nikdy nenapsal jedinou notu a jako by již nikdy žádnou neměl napsat.”⁵⁸

Zde můžeme připomenout rozlišení, které lze sledovat mezi dvojicemi slov *přítomnost* a *nepřítomnost*, *blízkost* a *vzdálení*. Nepřítomnost není nijak *zároveň* přítomná, pokud není

⁵² Podobně jako Ordet, který nicméně zná skladatelovo jméno: takové jméno, které v povídce zastupuje povahu skladatelova veřejného vystupování nicméně Ordetovi nic neříká a nemá tak mít podstatou roli v situaci, kterou povídka představuje.

⁵³ Linhartová 1992, s. 8.

⁵⁴ Linhartová 1992, s. 8.

⁵⁵ Hudba je i zpočátku spíše *mezi* předměty: “Byl to zvuk, jako by o sebe narážely dva kovové předměty (...)” Linhartová 1992, s. 10.

⁵⁶ Jedná se o souvětí: “Ordet hledal dlouho vhodný byt, a když jej konečně našel, zjistil, že v prvním patře bydlí rovněž hudebník: skladatel a dirigent symfonického orchestru.” Linhartová 1992, s. 7.

⁵⁷ “Jako by byl ve všem, co dosud dělal, nevědomky napodoboval cizího skladatele, a jako by všechno, co ještě měl udělat, bylo rovněž hotovo u toho druhého.” Linhartová 1992, s. 9.

⁵⁸ Linhartová 1992, s. 9.

vnímána jako *dálka*.⁵⁹ To je možné pouze z hlediska vztahu k tomu, co *je* nepřítomné (jinými slovy: co v sobě uchovává přítomnost, co *nějakým způsobem* trvá přítomné): *mezi* dvěma skladateli můžeme na tomto místě nyní vidět vůli, touhu.⁶⁰ Pramení ze sdílené vůle *skládat* a poté směřuje od jednoho k druhému. Zdá se nicméně nutné hledat takové místo, kde se pouhá souběžnost uměleckých ambicí setká, aby mohla založit možnou - třebaže nepřímou - spolupráci. Je patrné, že se bude jednat o součinnost kvalitativně uspořádanou: vztah, který ji zakládá, je spíše než vztahem partnerským (kterým by mohl být) nebo nepřátelským (kterým se jeví zpočátku) vztahem mistra a žáka. Mohli bychom říci, že právě takové místo sledujeme v celostním průmětu povídky anebo že je jejím rámcem. Rozlišíme-li zde nicméně některé momenty tohoto průběhu (nebo některé konstanty tohoto rámce), můžeme jej zhruba zaměřit ve větě: “Byl uzavřen v hudbě, která naléhala na vyjádření, ale byl slabý a příliš ho to tížilo.”⁶¹ Tak by bylo lze označit bod, v němž se možnost (skladby) mění v nutnost (*této* skladby). Obecně řečeno, oslovený zde přijímá oslovení za *vlastní*. V negativní nemožnosti a popření vlastního pracovního úsilí je *nějakým způsobem* rozpoznáno oslovení.⁶²

2.4. O prostoru a prázdnu světa.

2.4.1. Slepé místo zraku.

Tak sledujeme tři kvality skutečnosti (druhého skladatele, postavu Ordeta, prostor oslovení), které se prací oslovení postupně rozlišují. Zde k nim může připojit skutečnost čtvrtou, která by měla být rovněž kvalitativně odlišená. - Ordet se vzdává naděje na napsání skladby,

⁵⁹ Touto skutečností se zabývá Jan Patočka, srov. Patočka 1991, s. 19 (el. verze s. 54): “Blížkost-vzdálenost, která je založena v původním ‘uvnitř’, má širší význam než ryze smyslový. Velmi jasně cítíme onu původnější blízkost, když např. přes všechnu snahu, abychom se vzdálili a zbavili něčeho ‘nepřítomného’, nebo naopak při všech překážkách, které se kladou v cestu smyslové přítomnosti, cítíme, že něco je *zde*. (...)”

⁶⁰ Srov. Patočka 1991, s. 19 (el. verze 54): “Vztah *já - ty* není původně vztah ryze objektivní, vztah v objektu: podobnosti - nepodobnosti, zařazenosti či následnosti. Je to vztah mezi tím, co si žádám nebo co zavrhuji, je to původně tendenční, citově-volní vztah, vztah v elementu konkrétně prožívané akce a síly.”

⁶¹ Linhartová 1992, s. 11.

⁶² Srov. Barbaras 2016: “Patočka tedy mluví o oslovení či apelu, aby vymezil to, co se dává jen v podobě čehosi, co ‘musí být vyplněno’: bytí tohoto prázdna, které není žádným nic, může být pouze bytím určitého požadavku.” Fenomenologická analýza připisuje zvláštní význam slovesu *dávat*, *být* ad. Na tomto místě postačí, budeme-li věnovat dostatečnou pozornost jejich významu vlastnímu. Pokud máme na paměti literární povahu slovního útvaru, kterým se zabýváme, lze uvést také následující větu citátu: “A právě a jedině v tomto smyslu Patočka zmiňuje původní řeč, která by byla hlubší než vnímání a představovala by podmínku jeho možnosti.” Barbaras 2016, s. 158. Pro stručnost doplníme jen tolik, že vnímání v tomto smyslu můžeme připsat *slyšení* a ovšem také *psaní* hudební skladby.

dokud nenalezne nějaký předmět, který by odpovídal jeho touze, a zbavil jej prázdnoty. Na tvářích lidí, které potkává, hledá podobu druhého skladatele: “Přestože trval v mínění, že to musí být starý člověk, shledával jeho předpokládané rysy na lidech nejrůznějšího věku (...).”⁶³ Hledanou podobu však není možné nalézt. Každá tvář, podobně jako předtím prostor Ordetova bytu, se jakoby zdvojuje nepřítomností druhého skladatele. Ordeta od skladatele nyní dělí prázdno ještě o krok úplnější. Nemožnost Ordeta oddělila od jeho vlastního bytu, ale oddělila jej také od ostatních lidí, mezi nimiž doufal skladatele nalézt. Když se Ordet rozhodne vyhledat skladatele přímo v jeho bytě, tváře lidí, které mívá, jako by se do této nepřítomnosti zcela propadly. Ordet hledí skrze ně, prochází kolem nich, je mezi nimi přítomný a zároveň jako by již sám byl tou nepřítomností, k níž soustředí svou vůli: “byl příliš vzdálen od svého těla”⁶⁴, píše se na jednom místě povídky. - Vidíme tak, že literárním zpracováním získávají kategorie, jako je *prázdno*, *nepřítomnost*, jinak neskutečné, zcela konkrétní význam. Lidé, kteří se ocitají před Ordetovým pohledem, nejsou předměty, aby mohli být ohraničeni a zbaveni touhy, kterou zpřítomňují jejich tváře. Nejsou ani nepřítomným skladatelem, který tyto tváře v Ordetových očích pohlcuje. Nemohou tak být ani zapomenuti a zcela minuti. Prozatím však nemají žádnou skutečně vlastní kvalitu. Mají pouze výsadu, která je Ordetovi odepřena: sledovat toho, který je nevidí. To dávají v povídce najevo zejména děti, které se vysmívají nepřítomně kráčejícímu Ordetovi.⁶⁵

Ordet je v situaci nikoli nepodobné: vnímá někoho, kdo jeho samého pravděpodobně nikoli, avšak zatím pouze jako nepřítomného. Taková situace je, jak lze tušit, neudržitelná, je pouze krokem na cestě oslovení. Tvoří však zřejmou odlišnost: Lidé vidí Ordetovo tělo ve společném světě viditelného, avšak to, s čím se potýká, co je nerozhodnutelně přítomné a nepřítomné, přímo viditelné není. Vztah Ordeta a druhého skladatele je odlišný. Viditelný svět se stal Ordetovi tímtež, co prázdny svět. Místo, na němž může být druhý skladatel přítomen, má být otevřeno jiným smyslům. Tak je odhalena nezaměnitelně osobní povaha, kterou má v Ordetově případě tato přítomnost. Místem této přítomnosti je nejprve sen a poté sluchový vjem, který nelze přiřadit k žádné viditelné předmětnosti.

⁶³ Linhartová 1992, s. 9.

⁶⁴ Linhartová 1992, s. 11. Jedná se o jediné přímé užití slova “tělo” v povídce *Skladatelé*.

⁶⁵ Linhartová 1992, s. 11: “Nemohl už vyjít ven, aby kolem sebe necítil nepřátelskou pozornost dětí; věřily v něm blázna a táhly se za ním v celých houfech. Všechno jim na něm bylo k smíchu: strnulá chůze, neupravený oblek, neurčitý, všechno prohlédající pohled. Budil také údiv dospělých, ale to byl právě jen údiv, lidé si ho prohlíželi, zastavovali se a hleděli za ním; dětí bylo mnoho a neměly úmysl mu ublížit.”

2.4.2. Osoba.

O jakou *osobu* se však jedná, pokud o ní v povídce není řečeno nic bližšího, než že se přestěhovala, píše hudební skladbu a touží poznat toho, kdo ji v tomtéž předešel? A když navíc tato osoba dovoluje této touze vytlačit vše ostatní a oddělovat ji od sebe samé? Osobní lze chápat ve smyslu ne-sdělitelného, ne-společného, ne-viděného atp. Zamýšleli jsme ukázat, že právě prostřednictvím podobných počátečních negací bylo možné postupně rozlišit samostatnou kvalitu různých skutečností. Oddělení touhy od jejího předmětu prostírá v Ordetovi prázdno tam, kde dříve slyšel svou vlastní zapsatelnou skladbu. Po možnosti překonání tohoto oddělení Ordet touží jako po vlastní skladbě, kterou by napsal i přes výlučnou přítomnost skladby druhého skladatele. To, že Ordet vlastní skladbu později napíše je provázeno ztrátou toho, co bychom nejspíše nazvali Ordetovou *osobností* (nikoli *osobou*: vyhradzujeme si toto drobné rozlišení pro zachování zájmeného tvaru *osobní*). Na jedné straně jako ztráta možnosti psát vlastní skladbu výlučně sám, bez nápodoby, na druhé straně ztráta negativních pocitů, kterým by byl dříve vystaven v přítomnosti skladby neznámého skladatele: “(...) myslel si nejprve, že by (...) měl být zoufalý, protože celá jeho práce byla nadarmo a že sám není ničeho schopen, ničeho, než napodobit cizí hudbu. Zoufalství však nepřicházelo (...)”⁶⁶ Na místě osobního nalézáme v povídce *Skladatelé* neosobní tvorbu určenou vztahem k již vytvořenému.⁶⁷ Význam, který zde lze přikládat přídavnému jménu *osobní*, je nicméně třeba upřesnit.

2.5. (O prázdnu a hudbě.)

2.5.1. (Místo hudby.)

⁶⁶ Linhartová 1992, s 12.

⁶⁷ Zdánlivý paradox můžeme smířit také díky etymologii slova *osoba*. V divadelním jazyce anebo například ve středověké literatuře, je lze číst jako přepis slova *persona*, které označuje masku, dramatickou postavu ad. Masku není pravou tvář herce, je součástí vnějšího světa: když si masku nasadí a sundá, má možnost tuto odlišnost nahlédnout, srov. Bouzek, Kratochvíl 1995 s. 132. Ve středověku se setkáme se slovem *persona* ve významu ducha, mrtvého, zjevení, které nebylo z nějakého důvodu pojmenováno a poznáno, viz Schmitt 2002, s. 36. Neosobnost *persony* figuruje také v představě kolektivního nevědomí C. G. Junga, srov. například Jung 1998, s. 38, s. 50. Osobní je tedy třeba chápat ve dvojitým významu: ukazování (vnější podoba, maska atp.) a zahalování (nezjevnost pravé, nepoznané atp. podoby). K tomu lze připojit zajímavé lingvistické srovnání: “V českém jazyce není zřejmé, že pojem *persona* je v mnoha evropských jazycích s románskými kořeny dodnes zachován pro označení nejen osoby, ale také nikoho.” (Novotná 2012, s. 10). V příbuzném smyslu se objevuje slovo *larva* (srov. Schmitt 2002, s. 36, Novotná 2012, s. 10): k významu tohoto slova v tvorbě Věry Linhartové viz Stolz-Hladká 1999.

Představa *osobního* (ve smyslu přivlastňovacího tvaru slova *osoba*) by mohla vzniknout pouze tam, kde může být *já* osloveným i oslovujícím.⁶⁸ O osobním lze mluvit vzhledem k nějaké množině dalších *já*, které tvoří *my*.⁶⁹ Ordetova skladatelská činnost je naopak vyznačena hranicí, ukročením z prostoru, kde by mohl být s takovým *já* ztotožněn.⁷⁰ Skladatel i Ordet mohou být chápáni skrze vzájemný vztah: ten je - viděno z perspektivy zájmena *my* - neúplný. Dvojice *já* a *ty* je v něm ostře ohraničena.⁷¹ Samotnou kvalitu tím získává to, co mezi nimi prostředkuje. Pokud není skutečně žádný rozhovor, žádná skutečná vzájemnost, je patrné, že mezi dvěma skladateli je důležité právě to, co jejich rozhovorem nebo oslovením vzniká. Prostředkující není pouze přechodným stavem, který nemá vlastní skutečnost. Je mezi *já* a *ty* neosobním *ono*, které se zpětně ukazuje jako prvotní hybatel jejich vztahu. Zpětně bychom řekli, že pokud nezbývají žádné *ty* a žádné *já* taková, která by byla totožná s vymezenou (tělesnou) podobou, je zřejmá jejich odvozenost, funkčnost⁷². To, k čemu tedy povídka poukazuje a co má být naplněno skutečností na místě vyprázdněného *já* a nezachytitelného *ty*, je *ono* hudební skladby.

⁶⁸ Srov. Patočka 1991, s. 19 (el. verze 54): “K tomuto *my* (...) náleží (...) žitá solidarita osob v původním smyslu, navzájem se oslovujících a organisujících jsoucenc. *My* je ta trvalejší organizace jsoucenc, která se navzájem potřebují a vyžadují; která se navzájem udržují ve svém jsoucencu nejen aktivně, nýbrž spolubytím a spoluposkytováním účasti na něm.”

⁶⁹ Srov. Patočka 1991, s. 20 (el. verze s. 55): “Je otázka (...) zdali *my* je vztah stejně původní jako *já* a *ty*. Ryze významově bylo by možno pojmut *my* jako kombinaci *já* a *ono*; ale fakticky není *já* bez *my* vůbec možné; *já* může vystupovat pouze na podkladě něčeho, k čemu je přidruženo.” *Já*, o kterém zde mluví Patočka, je totožné s vlastním tělem: *tělesné já*, viz Patočka 1991, s.19 (el. verze s. 53). Navrhované přepsání této struktury jsme vzhledem k povídce vyznačili na místě možného *upozadění* a *neztotožnění*: Z toho, co máme k dispozici ve slovech povídky se zdá, že Ordetovo tělo zůstává spolu s *my* v podobě druhých lidí *na pozadí*. Můžeme říci, že v případě literárního textu uvažujeme výběravou a určitě zaměřenou práci pojmenování a popisu. Tak lze totiž doplnit určitý celek, který se Patočka snaží postihnout fenomenologickou analýzou, aby jej filosoficky zdůvodnil, a k němuž literární text poukazuje, aby jej zároveň přetvářel vzhledem k určitému zaměření. V návaznosti na citovanou pasáž u Jana Patočky čteme: “(...) *my* však je pouze tam, kde je také *já* (...) Původní *my* obsahuje ve své objektivní části to, co je za mnou, co mne kryje, chrání, o co se opírám, tvoří tak zvláštní část pozadí tohoto oslovování, kterým se vyrovnávám s tím, co je *přede* mnou, co mne oslovuje a čemu odpovídám.” Patočka 1991, s. 20 (el. verze s. 55). K významu zájmena *my* v citované práci Jana Patočky srov. Patočka 1991, s. 19n (el. verze 54n), z širšího fenomenologického hlediska pak Barbaras 2016, s. 129-137.

⁷⁰ Nelze mu tedy připsat to, co píše o *osobě* Jan Patočka: “pokud je jsoucno individualisováno, jsou role osob jen různými perspektivami jsoucenc na sebe navzájem, nikoli nepřevodnými ontickými nebo aspoň gnoseologickými rozdíly.” Patočka 1991, s. 19 (el. verze s. 54).

⁷¹ Taková je nicméně zásadní povaha těchto zájmen. Díky ní je oslovení teprve umožněno. V případě, v němž lze hovořit o zájmenu *my*, se nestane zaměnitelná funkce zájmen *já* a *ty*, ale pouze množina individuí, která s nimi mohou být ztotožněna. Srov. Patočka 1991, s. 18 (el. verze s. 53): “(...) mezi *já* a *ty* přechod neexistuje. (...) Je nyní jisté, že se nemohu nikdy přesadit do druhého, že nemohu od *já* přejít k *ty*; ale obráceně je přechod možný: mohu také své *já* mít ve formě *ty*, mohu a dokonce musím sebe sama přijímat též zvnějška jako něco druhého (...) jako *ty*, které na sebe (často velmi nepříjemně) upozorňuje a mne oslovuje.”

⁷² Na tuto funkčnost lze usuzovat *sub specie* literárního zpracování. K funkčnosti srov. Patočka 1991, s. 18 (el. vrze s. 53): “Podmínkou toho, aby subjekt byl skutečně *ve světě* a nikoli pouze *před ním*, je reální, podstatná zaměnitelnost bytostí přes všecku nezaměnitelnost funkcí.” - Zde se nám také otevírá zajímavý pohled na postavu Ordeta: pokud jsme ji mohli označit za *funkci*, nese to sebou také to, že nemá být s ničím zaměněna; pozornost je směřována právě k tomu, jakou Ordet plní *funkci* ve vztahu k druhému skladateli, v činnosti zaměřené ke skládání hudby atp., nikoli jak je v ní určitým (tělesným) *já*.

2.5.2. Místo slova.

Ordetova *ztráta* se projevuje také verbálně, ve schopnosti užívat slov k jednání ve společném světě a k vyslovení soudů konečné platnosti o jeho předmětech. V povídce se doslova píše, že je “odmítl” a že myšlenky na podobné jednání byly “zatlačeny do pozadí”, aby uvolnily místo touze.⁷³ Spolu s oslabením pocitu totožnosti s vlastním tělem a *upozaděním* věcného myšlení, se ztrácejí hranice, které běžně organizují společný svět: “hodiny se před ním šířily do nekonečna, dny pomalu přecházely v noc, ale mezi jeho polobdenním za dne a polospánkem v noci nebyl už téměř rozdíl.”⁷⁴ Spolu s organizací společného světa splývají také rozdíly, které zajišťují slovům použitelnost: “střídal se v něm pro a proti a ústila do prázdna”⁷⁵. Záhy se Ordet dostává na samu mez uprázdnění⁷⁶. V povídce je nejbližší této mezi přítomen jen jako přijímající vědomí: “nespal, věděl o tom, že leží a že to, co vidí, vidí ve snu.”⁷⁷ Odosobnění a umrtvení těla, které sní a spolu vnímá, provází oddělení zrakového a sluchového vnímání: “Jakmile zavřel oči, střídaly se mu pod víčky sledy obrazů, provázené zvukem hlasu (...).”⁷⁸ Ordet naslouchá hlasu o kterém neví, zda je jeho nebo zda patří někomu jinému. Když snový stav pomine, Ordet poznává slyšený hlas jako svůj vlastní. Slova, která říká, však již pozbyla významu, který vnímal ve snu. Zní jen tónem, který je při mluvení tvořen v hrdle.⁷⁹

Osobní rovina, kterou v Ordetovi otevírá oslovení, je v povídce popsána jako vědomé vnímání, které dovede zřejmě přijímat, avšak nedovede odlišit příjemce od přijímaného, určit hranice nějakého objektu atp. V *prázdnu*, které Ordeta, jak jsme viděli, obklopovalo, skutečně nebylo nic předmětného, co by bylo lze zřejmě odlišit. Viděli jsme také, že touha, která zde něco předmětného hledala, sloužila k vyprázdnění. Poté, co se Ordet probere z polospánku, usedá k psaní, a hudba se mu stává slyšitelnou. Mohli bychom říci, že hudba si zpětně přivlastňuje prázdno v podobě *ticha*, ve kterém *ještě* nezněla. V povídce se hudba neobjevuje náhle, aby až zpětným pohybem převrátila dosavadní významy: je stále přítomna a prázdno je takřkajíc *jejím*

⁷³ Linhartová 1992, s. 9.

⁷⁴ Linhartová 1992, s. 11.

⁷⁵ Linhartová 1992, s. 9.

⁷⁶ Toto slovo, které se běžně užívá ve významu odvolání z funkce lze chápat právě jako vyznačení obojí krajnosti: Ordet nemůže ani skládat, ani se těšit společnosti lidí.

⁷⁷ Linhartová 1992, s. 11.

⁷⁸ Linhartová 1992, s. 11.

⁷⁹ Linhartová 1992, s. 11.

dílem. Hudba se Ordetovi stává slyšitelnou jako *hudba, která zní stále*. Taková hudba pouze nebyla slyšena: v povídce se tak hudba umísťuje blízko původního, předchůdného. Původnost a předchůdnost bylo lze již na počátku povídky připsat také druhému skladateli. Poté, co je jméno druhého skladatele označeno za neznámé, je také jeho zjev shledán nedostupným: Protože ho nezná přímo, nemá Ordet nikdy jistotu, že ten, koho by mohl potkat, je právě skladatel (“Smířil se tedy s tím, že ho přímo sám nepozná, leda by ho s ním seznámil někdo, kdo ho zná lépe a je mu blíž.”)⁸⁰ Jediným způsobem přiblížení skladatelovy přítomnosti se ukazuje být hudba. Sluchový vjem, který tuto hudbu přijímá, lze odlišit od předmětnosti a viditelnosti. V povídce je takto tvořen dojem, že hudba přichází odjinud a zároveň je stále zde.

Váha je snesena právě na to, že prostor viditelného musí být nejprve přijat jako prázdný, aby mohl *sluch* něco rozlišeně vnímat. Ordet, přivedený k nejzazší mezi tohoto prázdna, tuto mez nepřekročí díky tomu, že ji dosáhl vzhledem k oslovení a směřuje k němu. Prázdna přítomnost druhého skladatele přibližuje Ordeta k mezi vědomého vnímání, ale nedovolí mu ji překročit, pokud - jak je tomu v této povídce - přítomnost trvá.⁸¹ Tak je možné, že se Ordet, jak se píše na místě, na které jsme upozornili, směřuje s tím, že noc, která jej obklopuje, “ještě potrvá”.⁸² Noc také, jak bychom mohli doplnit, znemožňuje vidět předměty a perspektivní rozlehlost prostoru, a může tak odhalit vnímání to, co je viditelným běžně zakryto.

⁸⁰ Linhartová 1992, s. 10.

⁸¹ V rozšířeném smyslu zde můžeme číst otázku, kterou lze nazvat slovy *zoufalství a návaznost*. Doplníme, že co *zoufalství* vyznačovalo ve výše uvedené větě povídky *Skladatelé* (Linhartová 1992, s. 12n), a co má také v povídce být překonáním takového zoufalství, není *nemožnost* hudby, ale prázdno na místě hudby *vlastní*. Toho si lze všimnout vzpomeneme-li sentenci Johna Cage: “Dokud žiji, budou zde zvuky. A zvuky zde budou i po mé smrti. Není třeba strachovat se o budoucnost hudby.” (Cage 2010, s. 8) Ordet neupouští od mínění, že druhý skladatel skládá hudbu, tedy že je zde možnost *nějaké* hudby: v sázce je nicméně *přítomnost* této hudby, která zde není *nyní*, aby ji Ordet mohl zapisovat. Jan Patočka píše ve výkladu o filosofii Georga Wilhelma Friedricha Hegela: “(...) pochybnost sama bude proti Descartovi jiná a bude mít jiný výsledek. (...) Neběží o inventář jistot, nýbrž běží o jejich změnu. Jistota nastupuje místo jiné jistoty a původní jistoty nejsou obnovovány, ani zčásti, jako je tomu u Descarta. Proto toto pochybování lze označit jako zoufání; není v něm návratu, co jednou je obětováno, odchází nadobro.” (Patočka 1963, s. 320.) Nahrazení jistot, o kterém mluví Patočka, se v našem případě ukazuje jako problém *souvislosti*, rozpoznání *změny* jako návazného procesu, nikoli ukročení do hluchoty. Podstatná jména *jistota* a *změna* lze přitom spojovat s přídavným jménem *vlastní*. K omezení časového horizontu vnitřně perspektivizovaného literárního tvaru se dostaneme níže.

⁸² Linhartová 1992, s. 12. Na okraj doplníme, že uvedená slova mohou připomenout slavnou poému *Noc s Hamletem* z 60. let (psáno 1949-1952, přepracováno 1962, poprvé uvedeno 1963, publikováno 1964), která vyšla v osmém svazku sebraných spisů Vladimíra Holana s názvem *Nokturnál*; na straně 158 čteme mezi jejími verši: “Ať tedy trvá noc, / ve které zatvřelá harmonie / opakuje svůj rytmus tak dlouho / až jenom osud zpřetrhá to její ženské mžourání / mžiknutím ničivého démona! / Ať trvá noc, ve které vše je v nemilosti / krom umění, které je už dávno zatraceno / zvědavostí pekel a lhostejností tohoto světa.”

2.6. O hudbě a sluchovém vnímání.

Výše jsme užili přídavných jmen *původní* a *předchůdný* také proto, abychom se krátce vrátili k práci Jana Patočky. Prázdnost, nezjevnost, oddělení, mají u Patočky významnou roli: Z nerozlišenosti, kterou Patočka označuje neosobním zájmenem *ono*, vystupuje *ty*, aby se stalo oslovujícím.⁸³ Prázdnost je v jistém smyslu možným oslovením žádoucí.⁸⁴ Patočka provádí odstupňování zájmena *ono*, když nejprve mluví o *ty*, které se z něj vynořuje a je schopné oslovit, a poté o představě takového prázdna, z něhož žádné *ty* nevystupuje, k němuž nicméně toto *vystoupení* poukazuje.⁸⁵ Podobnou roli *prázdná* jsme sledovali i v případě Ordeta. V povídce *Skladatelé* bychom mohli *hudbu druhého skladatele* vidět na pozadí tohoto nerozlišeného *ono* jako nejzazší hranici, okraj vnímaného. Dotek, který by vyznačoval tuto mez, je v povídce přítomen ve sluchovém vnímání: Ordet nejprve slyší *zvuk*, v němž teprve postupně rozeznává plnost hudby. Takové prázdno, které by Ordet mohl vnímat, aniž by ztrácel samu tuto schopnost *vnímat*, jak jsme ukázali, by nicméně nebylo možné si představit než opět tak, že je pro Ordeta nějak *vnímatelné*.

Zobrazení hudby jako hranice je dosaženo vzhledem k povaze smyslového vnímání: zvuk není vázán k viditelnosti a naopak, prázdno viditelného neznemožňuje slyšet. V povídce *Skladatelé* je literárně zpracováno odlišení prázdna jako pozadí a možnost viditelného a prázdna jako ticho možné slyšitelnosti. Oddělení smyslových polí je přitom motivováno zobrazením kvalitativně odlišné skutečnosti, kterou lze sledovat s oslovením v jejím *odlišování*. Mluvíme zde o motivovaném literárním zpracování, protože obě smyslová pole zároveň vykazují zřejmé souvislosti. Jan Patočka o *prázdnosti* v prostoru viditelného píše: “prázdnost ve vizuálu [je] klidově přítomno, je podmínkou setkání s předmětem, podmínkou oslovení, otevřením osobní dimenze vůbec.”⁸⁶ O prostoru, o kterém by bylo lze uvažovat na základě sluchového vnímání by bylo lze

⁸³ Viz Patočka 1991, s. 20 (el. verze s. 55): “*Ty* se vyčleňuje z *ono*; *ono* v něm dostává akutně osobní tvář.”

⁸⁴ Srov. Patočka 1991, s. 20 (el. verze s. 56): “Mezi *já* a *ty* je prázdnota, kterou nic nevyplní - která je nezbytná, aby tento původní vztah mohl se rozehrát a fungovat.”

⁸⁵ Srov. Patočka 1991, s. 20 (el. verze s. 55): “(...) je však právě dobře upozornit na rozdíl mezi *ono* jako posledním výrazem pro osobu, která není ani žena, ani muž a po této stránce se blíží ontické neurčitosti, neindividuovanosti - a mezi *ono* v mezním neindividuovaném významu, v němž různá individua splývají v nediferencovaný, nerozlišený zákryt. Nerozlišené *ono*, které je přesila, okruh sbíhající se kolem nás a zavírající se nad každým oslovením, každým sblížením a sdružením, je reprezentantem universa v jeho nezvládnutelné podobě.”

⁸⁶ Patočka 1991, s. 23 (el. verze s. 59).

řící totéž.⁸⁷ Podstatné pro nás nyní je, že zatímco ve vizuálním poli se mezi Ordeta a hledanou podobu druhého skladatele staví veškerá rozmanitost viditelných předmětů, ve *zvukovém* prostoru není mezi Ordetovým sluchem a hudbou druhého skladatele na překážku nic, než omezenost Ordetova vnímání. Připomeňme, že již výše jsme v podobném smyslu uvedli sluchové vnímání do souvislosti s vnitřní perspektivou povídky *Skladatelé*. Docházíme k závěru, že *prázdná* je přítomné jen *mezi* dvěma skladateli a vyznačuje průběh *situace oslovení*. Prázdná povídka popisuje mezi Ordetovou vlastní skladbou a přijetím za *vlastní* skladby druhého skladatele: ve významovém plánu povídky je tak prázdná jakýmsi původním jevem *přeznačení* významu slova *vlastní*. Prázdná nemá v povídce *Skladatelé* žádnou samostatnou kvalitu, kterou by bylo lze vyznačit jako jeho *konkrétní* podobu: každá konkrétní podoba nicméně nepřímo poukazuje také k nerozlišenému, vystupuje na jeho *pozadí*.

Provádíme tato ohledání proto, abychom se pokusili poukázat na podobnost literárního postupu Věry Linhartové a zkoumání Jana Patočky: Zahrnutí určitého prázdná, nezjevnosti, zakrytosti, odmítnutí atp. do pole *vnímatelného* tak, že představují krajní polohu na škále takto vnímatelného, se zdá vyznačovat nějaký společný předpoklad těchto dvou autorů.⁸⁸ Podstatné je pro nás nyní to, že Patočka zachovává nerozlišitelnost, která se v jistém smyslu ukazuje jako *prázdná*, aniž by odhlížel od souvislosti takového *prázdná* s tím, co je rozlišitelné.⁸⁹ Je to dáno postupem Patočkova zkoumání, jak jsme naznačili výše: poslední a původní skutečností je

⁸⁷ Jan Patočka se ve studii *Prostor a jeho problematika* sluchovému vnímání zvláště nevěnuje. Lze nicméně soudit, že je spojuje se zrakovým vnímáním, aby se dále věnoval právě prostoru viditelného. Zrak se vedle sluchu ocitá v obou klasifikacích smyslových polí, která Patočka uvádí a kriticky přepracovává. Jedná se o Aristotelovo rozlišení smyslových polí, “která jsou od živé bytosti neodlučná” (termicko-taktilní okruh zajišťující orientaci a umístění těla v prostoru) a smyslových polích, “která pro život sám nejsou nezbytná a budují se na prvých”, viz Patočka 1991, s. 22 (el. verze s. 57). Dále Patočka uvádí klasifikaci smyslů Jeana Nicoda (Patočka odkazuje ke knize *Esquisse d'un système de qualités sensibles*), který podle způsobu, jakým jednotlivé smyslové orgány předávají vjemy smyslového světa “rozlišil tři okruhy smyslové: taktilně-kinestetický, na který nejbližší navazuje termický; dále okruh vnitřních smyslů - čich a chuť; posléze okruh dálkových smyslů, vzdálených vši propriocepci, nevnímajících a nepocítujících funkci vlastního orgánu - zrak a sluch. Princip této dělby je v jádře ten, že první smysly dávají zároveň a v rozlišenosti sebe a vnějšek, druhé totéž v nerozlišenosti a s důrazem na sebe, třetí pak toliko vnějšek bez vlastní účasti.” Patočka 1991, s. 22 (el. verze s. 57). V dalším výkladu Patočka pracuje s dvojicí kinestetickou-taktilní a vizuální vnímání, která mu tvoří “korespondenci v opozici”, srov. Patočka 1991, s. 22-24 (el. verze 58-60).

⁸⁸ K širšímu zasazení Patočkových tvrzení odkazujeme na výklady R. Barbarase; srovnávat lze také se studií Renauda Barbarase o vnímání, kde se věnuje postojům Edmunda Husserla, zejména s. 35-38, s. 58-61 in Barbaras 2002.

⁸⁹ Již výše jsme uvedli, že pojmové prostředky, které Patočka volí k zachycení nerozlišenosti vzhledem k rozlišenému jsou povahy dynamické, relační, kvalitativní; v ohledu, který nás nyní zajímá, je to patrné například zde: “*Já - ty - ono* není vztah tří věcí, lhostejně stojících vůči sobě v neutrálním prostředí. Existuje přecházení mezi *ty - ono*, tedy pohyb. Vztah *já - ty* je přitahování nebo odpuzování; v každém případě směr.” Patočka 1991, s. 19 (el. verze s. 54).

Patočkovi vztah, souvislost.⁹⁰ Pouze z tohoto místa, jak se Patočkovi ukazuje, vychází možné členění a tedy také *vyčlenění*, které tuto původní skutečnost zakrývá nebo překračuje. Tento postup Patočkovy úvahy k původnímu jsme nazvali *sestupem*.⁹¹ Vyznačuje se kladením takové roviny, která má podmiňovat a v sobě zahrnovat protiklad, rozpor, jednostrannost, nikoli tak, že by rozpory sjednocovala, ale tak, že by dovolila zahlédnout je v souvislosti, ve vztahu a tedy v podmíněnosti.⁹² Pokud bychom přijali tuto charakteristiku, mohla by být vhodná také pro vyznačení postupu Věry Linhartové. Zdá se možné předpokládat, že v povídce *Skladatelé* nepostupuje vycházejíc z původního, které je již *poznané*, nýbrž že k původnímu právě *sestupuje*.⁹³ Rovina *původního* je nicméně tvořena literárním poukazem k hranicím určitého procesu a je svázána s estetickou motivací psaní.⁹⁴ Společným předpokladem obou autorů by tedy mohlo být přiznání určitého významu tomu, co nemá význam *jednoznačně*, ale do jisté míry pouze relačně, ve vztahu k něčemu *jinému*. Jak jsme viděli v případě oslovení, v Patočkově fenomenologickém zkoumání i v přepisu *situace oslovení* vzhledem k situaci povídky *Skladatelé* Věry Linhartové: tento postup není umožněn pouze tím, že by význam, k němuž je nejednoznačný význam vztažen, byl *sám* jednoznačně určen, ale také tím, že samotný *vztah* může vést k postupnému určení obou významů zprvu nejednoznačných; tento vztah, toto vědomí souvislosti, nachází Jan Patočka v podobě oslovení, výzvy atp., jak jsme uvedli výše, a Věra Linhartová, jak se snažíme ukázat, jej zobrazuje v jeho dění.

⁹⁰ Srov. Patočka 1991, s. 16 (el. verze s. 51): “Původní vztah, kterým se subjekt vyčleňuje z celku ostatních věcí a opět do něho včleňuje, není vztah, ve kterém subjekt jest, nýbrž vztahování, kterým jest.”

⁹¹ Nebude snad nepřiměřené doložit toto označení tvrzením, že Jana Patočku zajímá historičnost, geneze, diachronní rozměr určitého jevu zasazeného v přítomném stavu.

⁹² Spolu s pojmem *mýtus* se tomuto rysu Patočkovy filosofie věnuje M. Petříček, srov. *Mýtus v Patočkově filosofii* in *Reflexe* 1992/5-6.

⁹³ Nemůžeme se zde cele věnovat zřejmé odlišnosti postupů Patočky a Linhartové, která je dána rámcem, z něhož čerpají význam tohoto postupu. K zajímavému náhledu na odlišnou výstavbu promluvy literární a filosofické vzhledem k tomu, co promluvu předchází, tak, že není cele její součástí, a tvoří tak její *zámlky*, srov. Zdeněk Mathauser, *Rozhovory o různém, nebo různost rozhovorů?* in *Různost rozhovorů*. — *Poezie, filozofie, věda*, 2006, s. 9-22. K literárnímu zpracování filosofických odkazů v povídkách Věry Linhartové srov. Češka 2014, s. 142-145.

⁹⁴ Ze způsobu, jakým jsme podali popis literárního zpracování hudby, je zřejmé, že by tímto původním měla být hudba druhého skladatele: původním je ovšem v situaci *oslovení druhým skladatelem*. Hudba je zde *až poté* co si Ordet pronajme byt a ujistí se o tom, že druhého skladatele nenalezne mezi předměty. Hudba je čímsi umělým, přichází nikoli z potřeby, který by nacházela uspokojení mezi lidmi, ale z popření, zapomenutí předmětného světa, užítosti řeči pro sdělení, oslovitelnosti druhého člověka. Alespoň v těchto nástinech bychom mohli poukázat na povahu *estetické funkce*, kterou lze číst v postavě Ordeta. K funkčnosti postav v raných prózách V. Linhartové viz zejména Richterová 2015, s. 546-559; Sylvie Richterová se zde zabývá přímo *estetickou funkcí* ztělesněnou vyprávěcí raných próz Věry Linhartové.

Jiným shodným rysem postupu obou autorů je výrazné zaměření k prostoru.⁹⁵ Jan Patočka věnuje pozornost kategorii prostoru, aby ukázal, že prostor utvářený živou bytostí má v několika ohledech specifickou kvalitu: není například plně postihnutelný v geometrických modelech, lze jej zkoumat z hlediska smyslových orgánů, zkušenosti, vztahu k jinému atp.⁹⁶

2.7. O sluchovém vnímání a subjektivním členění.

Podívejme se nyní blíže na povahu prostoru v povídce *Skladatelé* a na to, jakým způsobem se hudba druhého skladatele k prostoru váže. - Podobně, jako druhý skladatel, nachází se hudba v prostoru pouze tak, že v něm zároveň *nějakým způsobem* není. To zčásti vychází z přirozeného charakteru zvukového vjemu. Například, stojíme-li v dostatečné vzdálenosti od mluvčího, slyšíme hlas ve zvukovém prostoru, který nás obklopuje. Zvuk vychází směrem ven, od mluvčího, a šíří se. Na místě, z něhož hlas vychází, je jeho podobou také chvění v hrdle nebo ozvěna v lebeční dutině. Tato podoba zvuku je slyšitelná jen jakoby naruby (ze sebe ven, obráceně). Přimo ji vnímá pouze sám mluvčí a to opět do velké míry odlišně od hlasu, který zní v prostoru. Přesto jsme schopni poměrně snadno označit místo, ze kterého se zvuk šíří. Mnohem obtížnějším se toto *umístění* však stane, pokud zdroj zvuku není viditelný a nenachází se v tomtéž prostoru, jako jeho příjemce. - Ordet slyší hudbu nejprve když prochází kolem skladatelova bytu.

Podle větné vazby je *slyšené* duševní skutečností: “myslel na to stále a tak pozorně, až se mu podařilo zachytit nějaký zvuk”.⁹⁷ Duchovní povahu hudby, kterou Ordet slyší, dokládá také to, že zvuk je slyšitelný nikoli v závislosti na místě, kde byl poprvé zachycen, nýbrž tak, že Ordeta “následuje”.⁹⁸ Zde lze připojit, že slovesa, která vyjadřují pohyb, mají v povídce *Skladatelé* jistou důležitost: Vedle činného a trpného rodu sloves, která označují Ordetovu

⁹⁵ K *problematice prostoru* v 50. a 60. letech viz zejména Wollner 2013. Autor nalézá zajímavé souvislosti vyvstávající v korespondenci Jana Patočky s historikem umění Václavem Richterem, v Patočkových filosofických pracích a také v povídkách Věry Linhartové, která na konci 50. let studovala na brněnské Masarykově univerzitě právě u Václava Richtera a s Janem Patočkou se měla možností jeho prostřednictvím seznámit, viz Wollner 2013, s. 23-27.

⁹⁶ Viz zejména druhou, s. 7-14 (el. verze 40-48), a třetí, hlavně s. 14-17 (el. verze 48-52), část in Patočka 1991.

⁹⁷ Linhartová 1992, s. 10.

⁹⁸ Linhartová 1992, s. 10.

skladatelskou práci, je Ordet nejčastěji podmětem různých variant slovesa *jít*.⁹⁹ Ordet se pohybuje, zatímco hudba je od něj oddělena stále stejnou vzdáleností a stává se slyšitelnou.

Prostorovou situaci, v níž Ordet “zachytí nějaký zvuk”, lze číst také v druhém případě Ordetova setkání s hudbou. - Když se Ordet probudil ze sna “byla ještě noc”¹⁰⁰: Naznačili jsme výše, že ztotožnění noci s prostorem, v němž se nachází Ordet, předchází náhlé inspiraci, v níž napíše hudební skladbu. Noc tohoto prostoru “jako by byla těžký závěs, spočívající mezi ním a světlem.” Vidíme tak, že v obou případech je literárně tvořen takový prostor, který je nepřekročitelně oddělen od jiného prostoru. Podobně je prostor členěn ještě dříve, než Ordet slyší něco ze skladatelovy hudby. Váže jej k němu pouze neurčitá touha: “Ale nevzdal se naděje, že někdy uslyší jeho [druhého skladatele] hudbu (...) třeba ho [druhého skladatele] někdy uslyší přes zeď (...)”.¹⁰¹ Hudba, touha nebo vůle zdvojují prostor: vepisují do prostoru takovou přítomnost, která se v něm nenachází. Jsou prostředníky a zároveň jsou jedinou přímou podobou té skutečnosti, kterou prostředkují. - Vzhledem k situaci povídky by bylo přesnější říci: jsou stopami, ohlašovateli jiné přítomnosti, poukazují k ní. Smyslové vnímání nebo duševní činnost, jinak zcela svébytné, nabývají význam teprve vzhledem nebo ve vztahu k těmto skutečnostem vázaným k vnitřní perspektivě postavy. Utváření tohoto odděleného prostoru pohlcuje zároveň organizaci a členění dosavadního *jediného* prostoru světa a činí z něj pouze hranici, obklopenost.

Z pomyslného vnějšího pohledu, který by mohl patřit čtenáři, nás zaujme ještě jedna skutečnost prostoru, v němž Ordet slyší hudbu: Je v něm sám.¹⁰² Slyšitelnost hudby druhého skladatele nebo neurčitou přítomnost, které Ordet naslouchá v polospánku, narušuje dokonce i jeho vlastní probudilý hlas. Tak by bylo lze doplnit, že odcizení Ordeta od vlastního těla, nemusíme chápat pouze v negativním smyslu zapomenutí, ale můžeme v těle spatřovat to, čemu

⁹⁹ “Chodil kolem domu příliš dlouho, než aby mohl beze všeho odejít” (Linhartová 1992, s. 7) - “stále častěji k němu přicházela myšlenka na toho druhého hudebníka” (Linhartová 1992, s. 8) - “domníval se, že mu stačí odejít z domu (...)” (Linhartová 1992, s. 8) - “Vešel do parku” (Linhartová 1992, s. 8) - “Vstal z lavičky, na které na chvíli seděl, a vydal se zase na cestu parkem. (...) zastavil [se] a obrátil na cestu domů (...) nadcházel si průchody a uličkami (...) Když tam vstoupil (...) ale jak šel dál (...) domníval se ho [jeho hudebníka] poznávat v každém chodci” (Linhartová 1992, s. 9) - “Nemohl už vyjít ven (...)” (Linhartová 1992, s. 11) - “uviděl jednoho dne vycházet ze skladatelova bytu člověka (...) přešel po něm [po Ordetovi] nepřítomným pohledem (...)” (Linhartová 1992, s. 13).

¹⁰⁰ Linhartová 1992, s. 11n.

¹⁰¹ Linhartová 1992, s. 10.

¹⁰² Samota je s postavou Ordeta spojena téměř organicky. Například: Ordetova počáteční nelibost z přítomnosti druhého skladatele je způsobena také tím, že “se obával, aby nebyl rušen.” Linhartová 1992, s. 7. Také do parku Ordet vchází se záměrem psát “doufáje, že tam tou dobou nebude příliš mnoho lidí.” Linhartová 1992, s. 8.

je nasloucháno.¹⁰³ Tělo se *nějakým způsobem* podílí na slyšitelném: není již bezprostřední totožností s naslouchajícím, ale jako něco cizího se stává součástí prostoru, v němž zní slyšitelná hudba; jinými slovy: tělo se stává součástí prostoru, který tvoří slyšitelnost hudby a stává se tak součástí jejího řádu.¹⁰⁴ V této prostoupenosti a obtížné oddělitelnosti jednotlivých vjemů, které lze uchopit pouze skrze celek hudební skladby, lze také částečně chápat skutečnost, že hudba Ordeta stále následuje, obklopuje jej, aniž by byla jeho vlastní tak, že by mu byla cele známá. Přestože Ordet kráčí, jako by “byl příliš vzdálen od svého těla”¹⁰⁵, je to stále také toto tělo, které kráčí: z tohoto hlediska pouze nějakým způsobem *transponované*, učiněné vnějším v podobě nebo prostřednictvím slyšitelného a obklopujícího.

Zdvojení prostoru se pojí s vnitřní perspektivou, jak je již z uvedeného patrné: Jako *subjektivnímu členění* lze také rozumět kvalitativnímu rozlišení vnitřního a vnějšího prostoru. Hudba Ordeta obklopuje, je-li uvnitř, ve svém pokoji a schopen ji naslouchat. Sloveso *psát* jako by zde nahrazovalo sloveso *jít*. Dokládá to jejich shodný vztah sloves *psát*, *jít* ke slovesu *slyšet* z hlediska činnosti podmětu tímto slovem vázaného: *Ordet slyše jde nebo píše*. V parku, který se zdá být vhodným místem k soustředění, Ordet žádnou hudbu neslyší. Naopak právě zde poznává míru svého oddělení od hudby vlastní i druhého skladatele.¹⁰⁶ Hudba také Ordeta nejprve *uzavírá* vůči společnému prostoru, který se ve vnitřní perspektivě mění v prázdný *vnějšek*.¹⁰⁷ Vnějšek však nelze v našem případě jednoduše ztotožnit se světem mimo Ordetův byt. Je jím vše, co Ordet nijak přímo nevnímá nebo to činí *pozadím* vlastní činnosti. Druzí lidé, jak bylo naznačeno,

¹⁰³ Na začátku 50. let se americký skladatel experimentální hudby John Cage nechal zavřít do odhlučněné komory, aby si poslechl ticho. Později popisuje že slyšel dva zvuky: vysoký šum nervového systému a hluboký zvuk krevního oběhu. “Vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení. Ve skutečnost ticho nemůžeme slyšet - ať děláš co děláš, ticha nedocílíš. Pro určité technické účely je ovšem žádoucí omezit vnější zvuky na minimum. Takový zvláštní prostor se nazývá zvukotěsná komora. Má šest stěn pokrytých speciálním materiálem, který pohlcuje zvuky, není zde žádný dozvuk. Na Harvardské univerzitě takovou zvukotěsnou komoru mají a když jsem se do ní nechal zavřít, uslyšel jsem ke svému překvapení dva zvuky: vysoký a hluboký. Ptal jsem se technika, co to má znamenat, a on mi vysvětlil, že ten vysoký šum vydává můj nervový systém a ten hluboký vydává krevní oběh.” Cage 2010, s. 8.

¹⁰⁴ Srov. Patočka 1991, s. 18n (el. verze 53): “(...) dvojitost našeho *já*, které je zároveň schopno formy *ty* a *ono*, je založena v tělesnosti našeho *já*. *Já*, které je uvnitř [‘věci mezi věcmi’, *tamtéž*, pozn. J. V.], je *tělesné já*. Je proto postiženo jako v zásadě totéž, co *ty* a *ono*, jako všechny ostatní věci; forma *já* je mu pouhou perspektivou a funkcí, která tuto jeho zásadní povahu ani nekomplikuje, ani nemaří.”

¹⁰⁵ Linhartová 1992, s. 11.

¹⁰⁶ “(...) hudba zmizela úplně, místo ní ho obklopil pocit, jako by nikdy nebyl napsal ani jedinou notu a jako by už nikdy žádnou neměl napsat. Jako by byl ve všem, co dosud udělal, nevědomky napodoboval cizího skladatele, a jako by všechno, co ještě měl udělat, bylo rovněž hotovo u toho druhého.” Linhartová 1992, s. 8n. Kdybychom měli vyznačit popsáný Ordetův stav v prostorových kvalitách, řekli bychom zde, že je *mimo* hudbu nebo spíše *před* ní: skladatelovo dílo je pouhým vnějškem, nepřístupným a výlučně přítomným; taková mohou být z jistého pohledu dokonalá díla minulosti.

¹⁰⁷ “Byl uzavřen v hudbě, která naléhala na vyjádření (...)” Linhartová 1992, s. 11.

jsou tímto vnějškem jako byt druhého skladatele. Na druhou stranu je prostor, ve kterém se Ordet nachází, utvářen jako vnitřek. Tomu odpovídají popisy prostoru Ordetova bytu a parku: spojuje je soustřednost.¹⁰⁸ Prostor Ordetova bytu popisuje věta, kterou jsme zčásti již uvedli v jiné souvislosti: “Proti jeho starému bytu, kam přes všechnu jeho snahu pronikalo příliš mnoho hluku z ulice, byl tento mnohem tišší, pokoje byly prostornější a všechny místnosti byly soustředěny tak, že při otevřených dveřích působily dojmem jednotného prostoru a bylo možno jimi procházet z jedné místnosti do druhé.”¹⁰⁹ Podobně je prostor organizován také v parku, kam se Ordet uchýlil se záměrem pokročit ve své práci: “Cesty se stáčely tak, že téměř odevšud, ať se zastavil kdekoli, bylo vidět skupinu starých stromů, stojících uprostřed na mírném návrší.”¹¹⁰ Přestože jsou oba prostory utvářené jako vnitřní, s toutéž soustřednou tendencí, lze si všimnout odlišné úlohy *středu*. V první případě se jím prostor otevírá: prostor je viditelný a průchodný ze středu: Střed by tak mohl být zároveň na jakémkoli místě. To naznačuje libovolné umístění křesla, na které jsme poukázali výše: “posunoval je náhodně nebo podle okamžité potřeby ke stolu, k oknu nebo doprostřed místnosti (...)”. V druhém případě se Ordet pohybuje mimo střed a kolem něj: Jsou zde “staré stromy” a není tedy možné zde usednout a věnovat se vlastní práci.¹¹¹ Připomeneme-li, že byt i park spojuje Ordetův záměr psát a odděluje je možnost, resp. nemožnost toto psaní uskutečnit, lze shrnout, že zobrazení prostoru pracuje ve významovém plánu povídky: nevyužívá však ustálených literárních symbolů nebo citací, ale čerpá z oblasti hlubší, kterou se zde pokoušíme částečně rozkrýt srovnáním s fenomenologickou analýzou původního vztahu člověka a prostoru, vycházejícího z vnímání a zkušenosti.

¹⁰⁸ Charakterizace *vnitřního prostoru* souvisí u Jana Patočky s dvojicí slov *centrum* a *periferie*. Uvažujeme-li vnitřní perspektivu povídky, lze uvést, že: “centrum není geometrické centrum, nýbrž *já*, živá bytost, něčím oslovený a odpovídající organismus: periferie není jakkoli předmětně vybavený útvar, nýbrž stálý *horizont* (...) Centrálnost *já* neznamena, že by bylo jakýmsi geometrickým bodem, který udává všemu jeho místo - naopak *já* je *původně uvnitř*, je *odpovídající*, poněvadž oslovené, nikoli oslovující a názorné (...)” Patočka 1991, s. 17, (el. verze 52).

¹⁰⁹ Linhartová 1992, s. 8. Můžeme si všimnout, že popis připomíná prostor starých zámeckých budov. Věra Linhartová psala údajně své první povídky na hradě Bítov, kde pracovala jako průvodkyně. Podobné prostory průchodných místností se stále vrací i v jejích pozdějších prózách. Viz Kosatík 2006, s. 226: “Podle Pavla Švandy, který byl tehdy Věře Linhartové ze všech Šestatřicátníků nejbližší, napsala své první povídky v létě 1957, které trávila jako průvodkyně na hradě Bítově.”

¹¹⁰ Linhartová 1992, s. 9.

¹¹¹ Zatímco ve vlastním bytě je Ordet posléze schopen naslouchat hudbě druhého skladatele, z parku je vypuzen nemožností jakkoli se k hudbě vztahovat. Mohli bychom tedy doplnit, že s *centrem*, které obchází, se Ordet nemůže ztotožnit. Vnitřní perspektivu vyjadřuje také přídavné jméno *starý*, které se pojí k označení Ordetova minulého bytu, ke skupině stromů uprostřed parku anebo k druhému skladateli: “Od počátku si myslel, že je to starý člověk, a přestože si uvědomoval, že nemá pro tento dojem žádné opodstatnění, setrval v něm proti svým věcným úvahám.” Linhartová 1992, s. 7. Z hlediska postavy Ordeta označuje slovo *starý* ve všech třech výskytech také *jiný*, *oddělený*.

3. Část druhá.

3.1. O prostoru zobrazení a slovním popisem.

3.1.1. Literární inscenace jednání postavy.

Kvalitativní členění zobrazeného prostoru se váže také ke slovesům: tam, kde Ordet nemůže psát (tedy si *sednout*, například do křesla nebo na lavičku v parku) prochází. Chůze nicméně vyznačuje každý prostor; rozdíl bychom mohli spatřovat v jejím zaměření. Pokud chápeme vnitřní prostor jako ohraničený a soustředný, je chůze v něm bezcílná: nachází vlastní kvalitu v takové chůzi, která je pohybem bez přesného počátečního a konečného bodu. Takovým pohybem je například tanec, zůstaneme-li v oblasti uměleckých forem.¹¹² V povídce se netančí, přesto si lze všimnout podobnosti s hudbou. Je-li prostor soustředěn a vnitřně vyprázdněn tak, že situuje vnější mimo své hranice a pozbývá tak konkrétního zaměření, je možné organizovat jeho uspořádání jiným způsobem. Právě o tanečním pohybu by bylo lze říci, že přetváří každé pomyslné místo v prostoru vzhledem k vlastnímu uspořádání: Každý bod je středem, protože tanec nenalézá kvalitu pohybu vzhledem například k nějakému konkrétnímu předmětu v prostoru: nalézá konkrétní předmět pouze skrze taneční pohyb, ve spojitostech daných taneční formou.¹¹³ Lze-li o hudbě do jisté míry *hovořit* díky její formální konstrukci, v případě tance bychom se s tímto záměrem obraceli k taneční choreografii.¹¹⁴ Choreografie totiž, chápeme-li ji obecně jako vnitřní nebo vnější řád nevědomého pohybu tančícího těla, může být nepřímou čitelná ve významech, které toto tělo přisuzuje prostoru, v němž se pohybuje. Mezi dvěma uvedenými soustřednými prostory nacházíme *pasáž*, která takto, pouze svou prostorovou

¹¹² Máme přitom na mysli přirovnání prózy k chůzi a poezie k tanci, které rozvádí například Paul Valéry, srov. Valéry 1990, esej *Poezie a abstraktní myšlení* na stranách 7-29 (vložíli jsme před jméno autora uvedené eseje slovo "například", protože v ní sám uvádí: "Tato paralela mi padla do oka a zaujala mě už dávno, avšak někdo jiný si jí povšimnul již přede mnou. Podle Racana ji používal Racine." Valéry 1990, s. 21).

¹¹³ Této povahy tanečního pohybu si všimá Paul Valéry, když přirovnává tanec k poezii: "Je to [tedy tanec, pozn. J. V.] bezpochyby systém pohybů, které mají účel samy v sobě. Nesměřují nikam. Pokud jdou za nějakým cílem, je to cíl ideální, stav vytržení, prelud květu, životní extrém, úsměv, který se nakonec objeví na tváři toho, kdo jej hledal v prázdném prostoru. / Nejde tedy vůbec o to, naplnit nějaký čin, jehož účel by byl někde v prostředí, které nás obklopuje; jde o to, vytvořit a udržovat jistý *stav* periodicky se opakujícím pohybem, který můžeme provádět i na jednom místě. Je to pohyb, který nemá téměř nic společného s očima, zato se vyvolává a řídí sluchovými vjemy." Valéry 1990, s. 21.

¹¹⁴ V této souvislosti se inspiroval americkým filosofem Alva Nöem, který v knize *Strange tools* (Podivné nástroje, 2015) promýšlí úlohu filosofie ve společnosti pomocí přirovnání ke dvojici nevědomí, biologicky determinovaný tanec a choreografie uvědomující si tento tanec imitující jej; o této knize mám povědomí pouze ze článku otištěném v časopise A2 12/2016, s. 19.

organizací, získává nevlastní význam: “Protože znal velmi dobře město, nadcházeli si průchody a uličkami, a tak se dostal do dlouhé, téměř úplně temné pasáže, která spojovala dvě souběžné ulice.”¹¹⁵ Prostor tedy, na jehož *uspořádání* poukazuje pohyb postavy, je literárně *pořádan* a lze jej připsat k významovému plánu povídky. Jednání postavy a popis tohoto jednání nelze zatím jednoznačně rozlišit: sbíhají se v postavě Ordeta.¹¹⁶ Pokud je nicméně *jednání* předmětem povídky, zůstává nezobrazeno, není jejím *obsahem*.¹¹⁷ Tímto obsahem je pouze prostor tohoto jednání, jeho způsob nebo *forma*.¹¹⁸

Abychom mohli rozlišit jednání postavy Ordeta (formu, která se obrací pouze k sobě samé a nemá tedy žádný *vlastní* obsah) od popisu tohoto jednání (jemuž je tedy tato forma *obsahem*), obrátíme se nejprve k těm místům, která jsou popsána jako prostor (forma tohoto jednání), aniž by byla přímo do tohoto jednání zahrnuta: Budeme se ptát po takových místech, která toto jednání přesahují a která nepodléhají přímo jeho působení. - Proti tvrzení, že hudba je na *žádném* místě bychom mohli navrhnout, že vychází přece ze skladatelova bytu. Pokud o tomto místě ale Ordet nic neví, není pro něj možné jej zahrnout do prostoru, v němž se nachází.

¹¹⁹ K tomuto kvalitativnímu rozlišení směřuje významový plán povídky.¹²⁰ Hudba, které Ordet

¹¹⁵ Linhartová 1992, s. 9. Tuto pasáž lze srovnávat s topologií subjektivně členěných prostor, srov. Hodrová 1994, 111n; k průchodu krajinou a mezi-prostoru též M. Petříček, *Krajina jako narativní syntéza* in Svatoň 2001, s. 121.

¹¹⁶ Podobným způsobem sjednocuje rozlišení chůze a tance také Paul Valéry: “Ať už je rozdíl mezi tancem, chůzí a účelnými pohyby jakkoli výrazný, zapamatujte si laskavě tuhle nekonečně prostou věc: že totiž tanec využívá stejných orgánů, stejných kostí, stejných svalů jako chůze, jen jinak koordinovaných a jinak podněcovaných.” (Valéry 1990, s. 21.) Valéry se vrací k poezii a próze, aby je takto sjednotil ve *slovech*, která společně a každá po svém užívají.

¹¹⁷ Srov. Barbaras 2016, s. 34: “Vlastního bytostného smyslu subjektu (...) se lze dobrat jen tak, že vyjdeme ze zkušenosti, kterou jsme, tj. ze zkušenosti (...) v níž není dán žádný obsah.” Můžeme zde také připomenout, že podobnou úlohu lze v povídce *Skladatelé* připsat nezobrazivému, čistě formálnímu umění, jakým je například hudba.

¹¹⁸ (ad VII.) Jednání není oddělitelné od jednajících, prostředků a účinků jednání atd. a nejinak tomu je v povídce *Skladatelé*. Potud je jednání předmětem povídky: jako určitý složený celek. Vlastním obsahem může však být pouze část tohoto celku, v našem případě průběh jednání a způsob, jakým se vepisuje do organizace prostoru. Tato nepřilíhající pojmová situace vzniká vnitřní perspektivizací povídky *Skladatelé*, která zároveň hraje roli ve významovém plánu (perspektivizace je sama *formou*), a jednoduchou úlohou, kterou v povídce zastává nezobrazivé umění. Jestliže vztah dvou skladatelů označíme za *dialog* svého druhu, můžeme totéž označení použít i na vztah mezi pojmovými dvojicemi zobrazivé a nezobrazivé umění, forma a obsah atp.: pozice mluvčích v tomto dialogu nicméně nemá společnou rovinu v jazyce, ale *jazyk* je sám pouze jednou z pozic (pravděpodobně na místě obsahu a zobrazení).

¹¹⁹ Přeryv ve vnímání prostoru a otevření slepých míst v prostoru literárně zpracovává například povídka slavného amerického spisovatele fantastické literatury H. P. Lovecrafta. Hudba neznámého skladatele, který bydlí v podkrovním pokoji, je zde spojena se zážitkem “metafyzického děsu” z prostor, které před posluchačem rozevírají dálku neznámého a nepřeklenutelně cizího. Český vyšel povídka pod názvem *Hudba Ericha Zanna* ve výboru *Měsíční močál*, vydaném v roce 2011.

¹²⁰ Uvádíme jej proto z hlediska, které buduje povídka. Uvedený příklad zeslabuje schopnost abstrakce a zachování konstanty prostoru, díky nimž lze i negativně nebo nepřímým vnímáním strany a místa předmětů zahrnout do společného prostoru. Ve vnitřní perspektivě povídky je však zřejmé, že tímto způsobem nemůže dojít Ordet žádné

naslouchá, není slyšitelná pouze vzhledem ke konkrétnímu umístění původce a příjemce v akustickém prostoru: Její slyšitelnost se odvíjí jakoby ze sebe sama. Lze ji proto zachytit spíše ve slovech jako je *přibližování*, *projasnění*, přičemž je důležité je chápat vzhledem k rozsahu škály, na níž se tato slova nachází.¹²¹ Nejprve je hudba slyšitelná se “zvonivým a ostrým” kovovým zvukem, v němž Ordet rozpozná rytmus.¹²² Teprve postupně (v povídce se píše: “jak šel dál”)¹²³ začne Ordet rozeznávat v rytmu další prvky hudební skladby. To se neděje samočinně, odvíjením mechanického času, který mimoto ztratil pro Ordeta kvantifikovatelné rozměry, ani prostým fyzickým přiblížením, které je, jako prostorová vzdálenost Ordeta a hudby, neměnné. Hudba se rozvíjí, jak jsme se pokusili popsat, jako svébytná skutečnost.

3.1.2. Literární inscenace nezobrazivého umění.

Vnitřní zákonitost tohoto děje souvisí s oslovením, které se Ordet teprve postupně učí slyšet. Mechanický zvuk je nejprve rozpoznán jako rytmické členění, kolem něhož se postupně objevuje hudební melodie: Původní rytmus je “osou”, podle níž se rozvíjí “bohatství tónů” hudební skladby, je “jednotou” této skladby.¹²⁴ Ordet ji takto poznává tak, že ji sám zapisuje, jako by psal vlastní skladbu: “(...) když pokročil ve svém díle, mohl slyšet zase jen tolik, co sám dokázal napsat (...).”¹²⁵ Přítomnost druhého skladatele v hudbě, která nejprve Ordetovu vlastní vylučovala z téhož časoprostoru, je nyní zvláštním způsobem spojena s přítomností samotného Ordeta: “A tu si uvědomil, že hudba, kterou psal, neustala, že ji slyší stále, že ji skutečně poslouchá, a nejen to, ale postupně mu přicházelo, že ji slyší dlouho, po celou dobu, co psal.”¹²⁶ Povahu této ne-osobní totožnosti jsme se pokusili popsat v jejím vzniku, jak jej podává povídka.

jistoty. Jediný, kdo by mohl chybějící část prostoru zaplnit, je skladatel, jehož pohled však zůstane Ordetovi neznámý. K vnímání prostoru a myšlení viz Piaget 1999 (zejména *Konstrukce předmětu a prostorové vztahy*, strany 103-111), Patočka 1991 (zejména druhý z dodatků, strany 34n). Oba pohledy se zajímavým způsobem doplňují.

Jean Piaget uvažuje zachování předmětu a konstanty prostoru z hlediska sebe-středního ego. Jan Patočka je uvažuje z hlediska vztahu k “ty”, který předchází “já” a dovoluje mu doplnit místa, která není možné z jeho omezeného hlediska vnímat. Jako určitou srovnávací rovinu bychom mohli spatřovat odlišné pojetí jazyka a řeči u obou autorů.

¹²¹ V povídce čteme například spojení (uvádíme je v infinitivním tvaru): “pronikat [do zvuku, do rytmu] a srozumívat se s ním” (Linhartová 1992, s. 10), “slyšet stále jasněji”, “rozeznávat stále víc a víc” (Linhartová 1992, s. 12).

¹²² Linhartová 1992, s. 10.

¹²³ Linhartová 1992, s. 10.

¹²⁴ Linhartová 1992, s. 12. Slovo “osa” lze zároveň připsat k topologii vnitřního prostoru. Uveďme pouze na okraj, že “osa” je v širším významu základní pojem pro orientaci v prostoru členěném způsobem, jaký charakterizuje Jan Patočka jako “sakrální pojetí skutečnosti”: srov. zejména pátý oddíl citované studie o prostoru, Patočka 1991, s. 24-29 (el. verze s. 60-65).

¹²⁵ Linhartová 1992, s. 13.

¹²⁶ Linhartová 1992, s. 12.

Zde ji můžeme doložit větami ze vzájemně odlehlých míst povídky: “(...) představa neznámé hudby se v něm [v Ordetovi] šířila spolu s obrazem jeho vlastní, kterou měl napsat, splývala s ní, a společně tvořily neohraničený obal, z něhož se vydělovaly jednotlivé části ve stále určitější podobě.”¹²⁷ - “(...) nacházel (...) stále častěji drobné odlišnosti mezi ní [cizí hudbou] a svým dílem, které sice neměnily nic na její výstavbě, ale přece byly nepopíratelně jeho.”¹²⁸ Hudba, kterou Ordet nenapsal a kterou slyší jen pokud ji sám napsat mohl, jej obklopuje jako zvláštní prostor členěný zákonitostmi hudební skladby. Jak Ordet rozpoznává její zápis, je hudba zřejmější a trvaleji jej obklopuje. V povídce čteme: “to, co zní znal, zůstávalo, byla to úplná hudba, kterou měl prohlubovat a rozvíjet.”¹²⁹ Na začátku povídky, když se skladatel stěhoval do nového prostoru, trvalo nějaký čas, než si na něj zvykl a mohl vnímat něco jiného než odlišnosti a změny (“Stěhování do nového bytu zaujalo na čas úplně jeho pozornost, a teprve tou měrou, jak si zvykl na své bezprostřední okolí a změny, které s sebou přinášelo, mohl si začít všimnout i ostatních lidí a věcí v domě.”)¹³⁰ Podobně by také Ordetova vnímavost k přítomnosti hudby druhého skladatele byla postupným zapomenutím nebo upozaděním Ordetovy přítomnosti *proti* nebo *vně* prostoru této hudby a stala by se přítomností *uvnitř*. Zároveň jsme viděli, že vzájemným potýkáním Ordeta a hudby druhého skladatele, se odhaluje jejich samostatnost, která je tímto *uvnitř* umožněna.¹³¹ Vlastní *vnitřní* prostor se v povídce utváří až s hudbou.

3.1.3. Literární inscenace tvorby.

Všimli jsme si, že Ordet může *jako* vnitřní pořádat různé prostory: Doplníme nyní, že kvalita tohoto uspořádání je ukázána jako přenesení Ordetova hudebního vnímání do předmětného světa. Tato kvalita vlastní hudbě je *tvořena*: Ordet se jí *teprve* učí vnímat a

¹²⁷ Linhartová 1992, s. 8.

¹²⁸ Linhartová 1992, s. 13.

¹²⁹ Linhartová 1992, s. 13.

¹³⁰ Linhartová 1992, s. 8.

¹³¹ Blíže srov. analýzu prostorových kvalit zkušenosti u Jana Patočky. V posledku jsou však tyto kvality od sebe neoddelitelné, jak čteme v rozlišení takového *uvnitř* u Jana Patočky: “Původní a prvotní ‘uvnitř’ či ‘ve’ není geometrické ‘uvnitř’ či ‘ve’, nýbrž je rovnou měrou *mimo* i *v*: je to *mimo*, které je nezbytné k tomu, aby existovala jakákoli síť vztahů, do níž vztahující se bytost sama se zařadí na určité místo; *vyčlenění*, bez něhož *členění* a tedy i *začlenění* sebe není možné.” Patočka 1991, s. 16 (el. verze s. 51). Jan Patočka filosoficky zkoumá *já uvnitř světa*, Věra Linhartová literárně pracuje s představou *já uvnitř hudby*. Odlišnost hlediska, které vytváří literární a filosofické zpracování lze spatřovat v umístění pólovosti *uvnitř-mimo*. Zatímco v povídce *Skladatelé* je směrem a pohybem, ve studii *Prostor a jeho problematika* představuje dubletu.

rozpoznávat její řád.¹³² Viděli jsme sice, že ani o hudbě nelze říci, že by ji Ordet sám stvořil. Ordet tvoří na základě slyšitelnosti hudby, která jeho samého předchází. Jako skladatel nicméně tuto předchůdnost poznává jen tak, že ji znovu tvoří jako *svou vlastní*. Na předmětný svět můžeme nahlížet z podobného hlediska: O předmětném světě bychom nejspíše řekli, že je zde nezávisle na subjektivní přítomnosti. Touha nebo vůle, které jsou v povídce prvotními nositeli *subjektivního*, v něm dokonce odhalovala něco zřejmě *nepředmětného*. Přenesení subjektivně osvojeného vztahu ke skutečnosti přesto v předmětném světě nalézáme: patrné je to v případě křesla, kterému jsme se věnovali výše. Jeho tvar, který zavalil pojmenování, může navíc připomenout dokonalost hudebního uspořádání: “každá jeho část přímo přecházela v druhou, opěradla pro ruce obloukem v opěradlo zad a stejně bez přerušení se oblouk prohluboval v sedadlo.”¹³³ Mezi zobrazením předmětného světa a úlohou hudby druhého skladatele, kterou jsme vyznačili v povídce *Skladatelé*, lze tedy nacházet zřejmou souvislost: předmětný svět je v povídce znovu tvořen prvotně skrze pojmenování, přeneseně skrze popis;¹³⁴ prostorové členění nabývá literárním zpracováním významu tvůrčí činnosti.¹³⁵

3.2. O prostoru zobrazení a neskončenosti formy.

3.2.1. Jednotný a zdvojený prostor v povídce *Skladatelé*.

Výše jsme došli ke dvěma tvrzením o povaze prostoru: *První*. V prostoru, tvořeném jako soustava předmětů, nemá hudba, kterou Ordet slyší, *žádné místo*: není totožná s předmětem.

¹³² Můžeme si všimnout, že situace, kterou literárně zpracovává povídka, může být označena za žádanou podobu běžné práce hudebního interpreta. Podstatné však je, že zde se má práce odehrávat v opačném směru: není hráno z toho, co je psáno, ale to, co je slyšeno, teprve má být zapisováno. Nezdá se však, že by se zásadně měnila funkce zápisu: v obou případech zápis slouží přenosu a uchování hudby a má povahu zjednodušující, výběravou. V případě Ordeta je nicméně tato povaha založena na neosobním ztotožnění s Ordetovou představou skladatelovy hudby a normativní podoba zápisu je tak pouze prostředkem *vyjádření slyšeného*.

¹³³ Linhartová 1992, s. 8.

¹³⁴ Důraz je přitom možné klást na představu tvůrčího rozměru popisu, který uchopuje věci z nezřejmého nebo neviděného úhlu. Odtud je pak krok k představě, kterou zde pouze naznačujeme: poznáváme-li skrze popis dříve neviděnou povahu skutečnosti, zaujímáme místo, které nám nebylo dostupné, přisvojujeme si nevlastní pohled. K tomu srov. zejména druhý dodatek in Patočka 1991, s. 34n. Podobně by bylo lze přistoupit také k povídce *Skladatelé*: vztah k druhému Ordetovi zpřístupňuje hudební skladbu.

¹³⁵ Zopakujme, že zde stále sledujeme postup fenomenologické analýzy Jana Patočky. K zodpovězení otázky po povaze prostoru sestupuje k subjektu, který tento prostor utváří a k tomu, co utváří samotný tento subjekt. Tímto postupem je přenesena váha z toho, co je organizované, jak píše Patočka, na samotnou organizaci. Organizující subjekt dospívá k prostoru skrze jeho utváření tak, že tvoří sám sebe v tomto prostoru. Srov. Patočka 1991, zejména s. 13-17 (el. verze s. 47-51).

Druhé. Prostor, ve kterém zní hudba, subjektivně zdvojuje prostor¹³⁶ určený jakou součet konečného počtu ohraničených předmětů. Pojetí prostoru, které by tuto dvojí povahu hudby umožňovalo sjednotit a klást tak představu *společného prostoru*, nacházíme u Jana Patočky: “Každá věc je existencí všech jiných mimo ně a sama existuje mimo sebe v nich, [...-t]o a nic jiného je prostor.”¹³⁷ Hudba není vázána k předmětnosti, lze ji však skrze formální skladbu chápat jako věc. Pokud Patočkovu větu obrátíme, dostaneme o věci toto tvrzení: *věc je to, v čem mohou existovat jiné věci jako ve svém vnějšku tak, že se nachází v tomtéž prostoru*. Pro naše účely stanovíme rozlišení věci a předmětu následujícím způsobem: Aby mohla být řeč o tom, že věc je také v jiných věcech a že tato souvislost tvoří prostor, nelze o věci říci, kde končí, nelze klást její zřejmé hranice. Předmět naproti tomu je určen svými hranicemi, ve kterých trvá. Mohlo by nás napadnout, že je to právě *předmět*, který je určitým celkem svých částí, svých *věcí*, které až v něm ohraničeným tvoří konečný celek, a že tedy představa prostoru, kterou předkládá Jan Patočka, *ustupuje* z ohraničených předmětů a rozkládá je.¹³⁸ To by nebyla mylná úvaha, protože to, co se Patočka snaží postihnout není celek předmětu, ale celek *prostoru*: nemůže se tedy zastavit u celku předmětu, ale musí ukázat předmět jako *část* prostoru. O prostoru nicméně nelze mluvit, pokud zde není předmět:¹³⁹ *Věcí* zde rozumíme předmět spolu s tím, co není *tento* předmět a co přesto je součástí prostoru, v němž se tento předmět nachází; *věcí* zde tedy rozumíme spojení předmětu a nepředmětného, věc je předmět v prostoru chápaném jako určitý

¹³⁶ Ve zdvojení prostoru jsme sledovali též touhu či vůli. Toto zdvojení se rovněž projevuje ve kvalitativních určeních blízkosti a vzdálení, přítomnosti a nepřítomnosti. Srov. Barbaras 2016, s. 157: “Odstup, který přetrvává v nitru blízkosti a umožňuje ji vymezit jako blízkost ve vlastním smyslu prostorovou, je založen na touze samé.”

¹³⁷ Patočka 2001, s. 85 cit. podle Wollner 2013.

¹³⁸ Srov. Piaget 1999, s. 109: “svět bez předmětu je univerzum, ve kterém nejsou systematicky odlišeny subjektivní a vnější skutečnosti (...) Tím se toto univerzum soustředí na vlastní činnost a subjekt bude ovládán tím více touto egocentrickou perspektivou, protože jeho ‘já’ si nebude samo sebe uvědomovat. (...)”

¹³⁹ Srov. Piaget 1999, s. 106: “Předmět, který je zprvu prodloužením koordinací typických pro zvyk, je vytvářen samotnou inteligencí a tvoří její první invariantu - invariantu, který je nezbytný k vypracování prostoru, prostorové kauzality a vůbec pro všechny formy asimilace přesahující aktuální vjemové pole.” K problematice subjekt-objektového vztahu srov. Patočka 1991, s. 34n: “Já osobně nemohu zároveň vidět předek i zadní partii stolu, ale *druhý* ji vidí zároveň v téže chvíli. Vím to v téže chvíli, kdy jej vidím dívat se na věc z opačné strany (...).”

celek.¹⁴⁰ Prostor zde nacházíme jako celek, který nelze pojmut v součtu rozlišených částí;¹⁴¹ jinými slovy: část a celek jsou *kvalitativně* odlišené.

Představa *celku* takového prostoru je nicméně problematická. V našem případě ji lze však chápat právě skrze hudbu: Rytmus je opakovatelným uspořádáním, které se klade jako neskončitelně totéž a vytváří tedy určitý *dojem* nebo *představu* celku. Hudba, která zní v nějakém prostoru, pořádá skrze vlastní formu tento prostor jako určitý *celek*. Na základě Patočkovy věty by tedy bylo lze předběžně říci, že hudba druhého skladatele je přítomna v každé věci tak, že ji umísťuje v prostoru vlastní formy.¹⁴² Pokud se držíme Patočkovy věty dále, je třeba si všimnout také druhé stránky prostupnosti, podstatné souvislosti věcí, která je v této větě kladena: je-li hudba v předmětech, je nutné se ptát také po tom, jak jsou předměty v hudbě. Zdá se, že to právě sledujeme v průběhu povídky *Skladatelé*: Hudba se dává slyšet tak, jak se zakrývá předmětný svět. Proto lze říci, že hudba trvá: je zobrazena jako rub viditelných věcí, který zároveň zpřístupňuje představu jejich uceleného členění. Výše uvedené tvrzení, že hudba nemá žádné místo tak není nutné zcela opouštět: Vidíme, že hudba je *vnějšek* každé věci pokud je zároveň každá věc *vnějškem* hudby; jinými slovy přistoupíme-li na jistou zdvojenost prostoru, která se utváří v povídce *Skladatelé*. Společný prostor by právě tak byl utvářen spolu předmětností i tím, co je *nepředmětné*. Výše jsme také uvedli dostatek dokladů proto, abychom mohli říci, že *hudba* má v povídce skladatelé podobu *uspořádání*. Má duchovní povahu, není vázána k předmětům jako zvukový vjem jimi vyvolaný: Toho si lze všimnout také v rozlišení *zvuku*, který Ordetovi může připomenout náraz dvou předmětů,¹⁴³ a *rytmu*, který je v povídce již

¹⁴⁰ Připomeňme, že Patočka pracuje s určitým *subjektem*, který takový prostor pořádá, srov. Patočka 1991, s. 16 (el. verze 50): “Konání a jednání však samo musí být takovým konáním a jednáním, které nemá ráz ‘ryze objektivní’, tj. ráz čistých procesů vůči sobě lhostejných a proto pouze empiricky spojených, nýbrž má ráz vnitřní souvislosti a poukazování; ve vnitřní skladbě subjektu musí být již obsažena vnitřní souvislost s ostatními jsoucnými; jedině takový ‘subjekt’ může být realizátorem vztahů.”

¹⁴¹ Srov. Patočka 1991, s. 40-48. V širším smyslu se nabízí srovnání s opozicí barokního a renesančního prostoru, kterou staví Václav Richter; uveďme věty z eseje *O pojem baroka v architektuře* (Richter 1944, s. 20): “Pokud jde o podstatu barokní architektury (...) směřuje k představě nekonečného, neomezeného prostoru. Proti renesančnímu skladu individuálních, omezených prostorových jednotek stojí nyní celkový, jednolitý prostorový útvar, jehož povšechný obrys je dojmově velmi nejasný.” Ke kritice Richtera pojmosloví a způsobu jeho užívání srov. Švácha R., *Představy a metafory. Richtrova teorie architektonického prostoru, 1944-1948* in Václav Richter 1900-1970, sborník (...), 2001, s. 41-50.

¹⁴² Zde si můžeme opět všimnout odlišnosti prázdného prostoru, v němž lze pohybovat předměty, a ticha hudební skladby. Hudba může být v určitém prostoru jen cele, neumožňuje myslet v něm žádný *předmět*, pokud by nebyl určen ve vztahu k ní stejně, jako je tomu v případě vydělení předmětu z prostoru a zároveň jeho umístění v něm. Něco podobného měl možná na mysli Franz Kafka, když si s datem 13.12.1991 zapsal: “Hudba, kterou poslouchám mě ovšem obklopuje zdí a jediný trvalý vliv hudby na mne je ten, že takto uzavřen jsem všecko, jen ne svobodný.” (Kafka 1997, s. 171)

¹⁴³ Linhartová 1992, s. 10: “Byl to zvuk, jako by o sebe narážely dva kovové předměty, zvonivý a ostrý.”

popisován v termínech určitého členění.¹⁴⁴ Připomeňme zde také potlačení časového aspektu hudby, kterou Ordet slyší. Hudba nemá v povídce časovou povahu, ale trvá jako určité prostorové členění, které má *času* předcházet: Čas chápaný jako kvantifikovatelná vzdálenost jednotlivých úseků (lineární, mechanický čas) je v povídce *Skladatelé* odlišený od hudby druhého skladatele, která Ordeta obklopuje a které naslouchá: Hudba je v povídce *Skladatelé* *nečasovou* skutečností.¹⁴⁵ Sledujeme-li tyto úvahy můžeme shrnout, že v povídce *Skladatelé* je nejvlastnější povahou hudby *prostorovost*. Pokud bychom mohli klást této hudbě nějaké ohraničení (které by tedy nebylo uchopitelné jako časový úsek, ale z hlediska tvaru, členění) bylo by lze pojímat hudbu jako předmětnost *sui generis*.¹⁴⁶ Povídka *Skladatelé* nicméně směřuje k opačnému působení: hudba je nesena pomyslnou neskončeností rytmu.¹⁴⁷

3.2.2. Čas v povídce *Skladatelé*.

Významový plán povídky *Skladatelé* nás vede k tomu, abychom přiznali hudbě *prostorovou* kvalitu: je tedy třeba říci, jak Ordet slyší hudbu druhého skladatele, *když* se tato hudba nerozvíjí v čase. Rozpor zde vidíme vznikat smíšením různých kvalit vnímání: Ordet, jak se zdá, *slyší prostor* nebo jeho určitou podobu. Nehybné uspořádání nemá vlastní časovost, a pokud je má Ordet vnímat, musí zde být nějaký čas, který toto uspořádání učiní *vnímatelným*. Odpověď jsme již navrhli: Postava Ordeta se pohybuje, jedná a poté píše, a každá z těchto

¹⁴⁴ Např. Linhartová 1992, s. 12: “Kovový rytmus byl jen její [hudby] nepatrnou částí (...) a přece držel pohromadě celou skladbu, bez něho by se rozpadla v jednotlivé, spolu nesouvisející články.”

¹⁴⁵ Ke gnómičkému přezens v raných prózách Věry Linhartové srov. Češka 2014, s. 157, s. 161-164. Představu nehybné přítomnosti užívá také Václav Richter k popisu *vnímání* (a účinků na *vnímajícího*) barokní architektury: “Čas barokního díla”, píše Richter v článku *Poznámky k baroknímu umění*, “je (...) prodlévání přítomnosti, existenciální čas, propadnutí se existence v čase, pocit, že ‘objektivní’ čas zůstal stát.” (Richter 2001, s. 313.) Podobnou úlohu má u Richtera také představa *původního* času: “Původní čas není série okamžiků, čas v původním smyslu je jednotná funkce očekávání, pozorování a zadržování jsoucna.” (Ze zápisků anonymního Richtera žáka podle Richter 2001, s. 100.)

¹⁴⁶ Zdá se, že podobným způsobem uvažuje o hudbě T. S. Eliot, nebo lépe řečeno: zobrazuje takto její *souvislost se slovem*; mám na mysli tyto verše z básně *Burnt Norton*, (česky v překladu Martina Hilského in Čtyři kvartety, 2014, s. 18): “Slova a hudba se pohybují / jen v čase. Ale to, co žije, / může jenom zemřít. Slova jednou vyřčená, / sáhnou do ticha. Jen formou a řádem / mohou slova dosáhnout / nehybnosti čínské vázy, / která se v nehybnosti věčně pohybuje.”

¹⁴⁷ Něco podobného lze spatřovat také ve větách připojených k povídkovému souboru *Povídky o čemkoli*, v němž je povídka *Skladatelé* povídkou počáteční: “Celek je nekonečný, vstupuje-li celý a jednoznačně do kterékoli své části.” (Viz Linhartová 1992, s. 7. Souvětí je uvedeno pouze slovy: *Matematická definice*.) Nejasné spojení *nekonečnosti* a *celku* lze sjednotit například představou opakujícího se rytmu. Je-li to právě rytmus, v němž celek vstupuje “celý a jednoznačně do kterékoli své části”, lze chápat také to, že vstupující celek nepopírá *částečnost*: Ponechává částečnost, ovšem *přivlastňuje* ji (“do kterékoli své části”). Uvedenou větu Jana Patočky bychom v tomto případě četli takto: *je-li věc součástí prostoru, je také prostor součástí věci, aniž by ztrácela svou odlišnost*. K roli rytmu v biologii a nepřímému vztahu rytmu k procesům poznávání a vnímání srov. Piaget 1991, s. 156-162.

činností je protějškem nehybného uspořádání skladby, jehož prostřednictvím je Ordet teprve poznává. Hudba je zobrazena *prostorově* jako protějšek určitého způsobu jednání, který ztělesňuje postava Ordeta. V povídce *Skladatelé* jsme sledovali Ordeta, který je *uvnitř* hudby, usiluje o to být jí obklopen a *vyjádřit* to, co slyší, tak, že to sám zapíše. Vnitřní perspektiva, kterou povídka buduje, je perspektivou obklopenosti, v níž není jiného *rytmu* než toho, který organizuje skladbu druhého skladatele. Ordetovi není dostupná hudba jako ohraničitelný celek: proto v povídce *Skladatelé* nenacházíme hudbu v podobě *předmětu*, ale v podobě *prostoru této hudby*. Ordet se nachází v tomtéž prostoru jako hudba druhého skladatele tak, že spolu tento prostor *tvoří*: Ordet nemůže hudbu nahlédnout jako ohraničenou, protože je to jeho vlastní jednání, které mu ji teprve otevírá; Ordet sám, který tvoří prostor této hudby, je v tomto prostoru zahrnut.

V kritickém článku Jana Patočky, uveřejněném ve výboru z prací Václava Richtera, čteme: “prostor totiž v nejpůvodnějším smyslu je něco nejsoucího, distance, ‘prázdnost’, které ve jsoucnu nejsou nikde zastoupeny a zachytitelné a jež s lidským životem a jeho bytostnou časovostí jsou pojednou zde.”¹⁴⁸ Podívejme se krátce na tuto *časovost* (ad I.): Jaký je čas povídky *Skladatelé*? Ukazuje se samostatně nebo pouze v rozdílech? Lze jej nějak přeskupovat a členit, je nějak viditelný, vnímatelný? Trvá jako čas *jediný* nebo se tvoří v mezerách neslučitelnosti různých časů, člověka a věcí, které utváří tentýž prostor? V povídce *Skladatelé* si lze všimnout, že výrazně potlačuje časový rozměr popisovaného. Potlačení časového rozměru si lze všimnout již na způsobu, jakým jsou v povídce užitá časová určení.¹⁴⁹ Nápadné je to ovšem zvláště v případech hudby. Ve výkladu analýzy vědomí času Edmunda Husserla mluví Miroslav Petříček o

¹⁴⁸ *Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera* in Richter 2001, s. 70-90 (cit. s. 85).

¹⁴⁹ “Zpočátku se jím zabýval jen prostředně. (Linhartová 1992, s. 7) - “Ale stále častěji k němu přicházela myšlenka (...)” (Linhartová 1992, s. 8) - “(...) doufaje, že tam tou dobou nebude příliš mnoho lidí” (Linhartová 1992, s. 8) - “když už nevěděl dál (...) odmítl na to myslet” (Linhartová 1992, s. 9) - “Vstal z lavičky, na které chvíli seděl” (Linhartová 1992, s. 9) - “Pak ho napadla myšlenka” (Linhartová 1992, s. 9) - “Když tam vstoupil (...)” (Linhartová 1992, s. 9) - “měl už delší čas špatnou paměť na tváře a často zaměňoval lidi mezi sebou.” (Linhartová 1992, s. 10) - “Ale nevzdával se naděje, že někdy uslyší jeho hudbu.” (Linhartová 1992, s. 10) - “Přestože dosud nezaslechl nic (...)” (Linhartová 1992, s. 10) - “(...) až se mu jednou, když šel kolem (...)” (Linhartová 1992, s. 10) - “V prvním okamžiku mu ani nepřipadalo (...)” (Linhartová 1992, s. 10) - “Měl nyní nesmírně mnoho času (...)” (Linhartová 1992, s. 11) - “Jakmile zavřel oči (...) A když otevřel oči (...)” (Linhartová 1992, s. 11) - “(...) byla ještě noc (...) smířil se tedy s tím, že ještě potrvá a teprve potom mohl slyšet kovový zvuk, který ho provázel už několik dní.” (Linhartová 1992, s. 12) - “(...) postupně mu přicházelo, že ji [hudbu] slyší dlouho, po celou dobu, co psal (Linhartová 1992, s. 12) - “(...) chvílemi se [rytmus] úplně ztrácel a chvílemi více vystupoval na povrch” (Linhartová 1992, s. 12) - “(...) myslel si nejprve (...)” (Linhartová 1992, s. 12) - “(...) tak jako dříve mohl z celé skladby slyšet jen ten jediný zvuk (...)” (Linhartová 1992, s. 13) - “Třebaže už na to nečekal, uviděl jednoho dne vycházet ze skladatelova bytu člověka (...)” (Linhartová 1992, s. 13).

vnímání hudby takto: “Tón (anebo melodie) trvá, to jest, při vnímání se jakoby posouvá do minulosti, klesá nazpět, aniž mizí - neboť jej vědomí stále podržuje - a dokud takto trvá, je tento tón týž (a dokud trvá určitý sled tónů, vnímám melodii, nikoli jeden tón a po něm druhý atd.). Tón, který má vždy určitou časovou extenzi a je vědomý jako teď, je vědomý jako teď, dokud je vědomá některá z jeho fází. Jakmile tón dozněl, je sice rovněž podržován (nezmizel v mém vědomí beze stopy), avšak nyní je již pocíťován jen jako něco uplynulého, jako něco, co se již netvoří, co již není oduševněno žádným bodem ‘teď’.”¹⁵⁰ Přestože by se mohlo zdát, že hudba je metaforou *uplývání*, vztáhneme-li ji k vědomí, které se neztrácí samo sobě, lze o hudbě mluvit naopak jako o *trvání*. Může pak být otázkou, jakým záměrem je neseno literární zpracování významového pole hudby vztažené k lidskému vědomí. Pokud je v našem případě hudba *protějškem* Ordetova jednání, lze se domnívat, že má obojí úlohu: dovoluje *zkoumat* spojitě vědomí a *zároveň* dovoluje nespojitěmu vědomí spojitost *nalézat*.

Hudba druhého skladatele je poznatelná, její *slyšení* lze zjemňovat, prohlubovat, ale zůstává nehybná. Čas je v povídce *Skladatelé* časem Ordetova jednání, nemá objektivní organizaci, je pořádan v relacích, které bychom do jisté míry mohli připsat právě zaměření k prostoru. Lze zároveň říci, že čas lze v povídce *Skladatelé* myslet jako *nezávislý* na jakékoli organizaci; jejím prostřednictvím se pouze ukazuje. To jsme viděli například v rozpadu běžného denního cyklu: dny a noci se Ordetovi slévají, aby se prosadil odlišný řád spojený s hudbou.¹⁵¹ V povídce *Skladatelé* čas přetrvává rozpad vlastního objektivního uspořádání, aby se zaměřil k řádu hudební skladby: Lépe řečeno, aby se Ordetova *časovost* zaměřila k tomuto řádu a dala mu jeho *teď*, vrátíme-li se odkazem k uvedenému citátu z přednášky Miroslava Petříčka. Řád hudební

¹⁵⁰ Petříček 1997, s. 47n; srov. také s. 46, kde je hudba spojena s *trváním* ve filosofii Henri Bergsona. Pro nás je zajímavé, že se zde objevuje spojení trvání vědomí na způsob hudební skladby, která zajišťuje identitu a soudržnost vnímaného předmětu: “Jen díky této průběžné melodii je např. možná identita předmětu, který vnímám (vnímání je proces, tedy se nutně musí odbývat v jisté časové extenzi): právě proto, že minulý vněm je podržen, třebaže již uplývá, právě proto vnímám stále týž předmět, a nikoli dva ‘obrazy’ či dvě ‘představy’ bez vzájemné souvislosti.” Vidíme tak v jiné souvislosti, že *hudba* má v povídce *Skladatelé* plnit roli toho, co zajišťuje souvislost, ale samo je pouze obklopující, nelze je nahlížet *prostorově*. Slova *obraz* a *představa* jsou v povídce použita v souvislosti s hudbou přesně v tomto smyslu (Linhartová 1992, s. 8): označují vnímaný *celek* hudební skladby, který nelze vázat k žádné předmětnosti ani k žádnému jinému celku. Mohli bychom tedy říci, že hudba v povídce *Skladatelé* odpovídá touze a vůli, které zdvojují prostor právě tím, že *není* do takového prostoru jednoduše zahrnutelná, že jej vždy ještě *obklopuje*.

¹⁵¹ “Měl nyní nesmírně mnoho času, hodiny se před ním šířily do nekonečna, dny pomalu přeházely v noc, ale mezi jeho polobdenním za dne a polospánkem v noci nebyl už téměř rozdíl.” Linhartová 1992, s. 11. Připojme zde jen poznámku: na prosazení odlišného řádu, nejen negativní, nýbrž kvalitativní rozlišení, soudíme na základě závěrečných odstavců povídky *Skladatelé*, viz Linhartová 1992, s. 11-13: *psaní* hudební skladby zde znamená právě prosazení jejího řádu.

skladby vykazuje výrazné zaměření k prostoru: projevuje se nikoli v časovém rozvinu hudby, ale v uspořádání, které, jak bychom mohli doplnit, je *zapsatelné*: “V prvním okamžiku mu ani nepřipadalo, že by [zvuk] měl něco společného s hudbou; ale jak šel dál - zvuk ho provázel a byl stejně dobře slyšitelný i v jeho bytě - nacházel v něm Ordet určitý rytmus, stále stejný, monotónně se opakující, a jak do něho pronikal a srozumíval se s ním, i jakýsi hudební řád, přestože se zvuk zdánlivě neměnil.”¹⁵²

Pokud jsme shledali časový rozměr potlačený, nemohli jsme ovšem říci, že čas zcela schází. Čas povídky je jediným časem trvání: hudby nebo určitého vědomí, které lze sledovat na základě vnitřního hlediska povídky. Také členění času je určeno *vnitřně*, následností a souvislostí Ordetova pohybu, ale také kladením slov a vět, které, jak jsme ukázali, nebudují časový rozměr, ale pouze časové vztahy: povídka nemá minulost, ani budoucnost ve smyslu přeryvu nebo oddělení od přítomného, ale ani ve smyslu předjímání nebo připomínání. Přesto zde nacházíme podstatný *minulostní rozměr*, který je rozvíjen od první věty povídky: je jím vztah dvou skladatelů. Naprostá neslučitelnost, která vylučuje *tělesnou* podobu druhého skladatele a činí jej vlastně nezaměnitelným, tvoří přeryv také v časovém plánu povídky: je časem naprosto odlišným od Ordetova času. Podíváme-li se na *čas hudby*, která v povídce *zní* a tvoří představu jejího *trvání*, vidíme, že je časem Ordetovo vědomí *předcházejícím*: hudba druhého skladatele jako protějšek Ordetova času, tj. jeho pohybu a také jeho psaní a hudby, kterou je schopen psát, je také *podkladem* tohoto času. Ordet píše tak, že poznává to, co již bylo napsáno. Pokud Ordet poznává právě jen tak, že převádí již napsané do času přítomnosti svého psaní, poznává spolu s tím také minulost napsaného: lépe řečeno *poznával by*, pokud by zde byl časový rozměr jiný než přítomnostní (který zde je pouze v tom smyslu, že Ordet nepíše neustále) a pokud by Ordetova hudba nebyla pouze zápisem a poznáním, ale byla odlišná od vlastního času hudby druhého skladatele (která, jak jsme viděli, *nedoznívá*). Pokud nicméně povídka nezná čas jako konečnost, nelze se domnívat, že by zde pouze tím, že je hudba druhého skladatele ve vztahu k Ordetovi předchůdná, byl čas jinak než jako bezrozměrné trvání.¹⁵³

¹⁵² Linhartová 1992, s. 10.

¹⁵³ Pocit rozpadu časového kontinua a roli *přítomnosti* jako kvalitativní charakteristiky vnímání času, lze nalézt v odlišné podobě také u autorů 70. a 80. let 20. století. Pro srovnání vybírám věty z deníku výtvarnice Adrieny Šimotové z roku 1976 a z eseje dramatika Václava Havla z roku 1987 (pro náš účel postačí bez komentáře): - “Vzpomínám na Prousta a jeho pro mne kdysi vzrušující práci s časem. Hledání času směrem nazpět, na přítomnost navázaný vzpomínkový čas. U mne, ale dnes asi nejen u mne, je tomu naopak. Je to fixace onoho teď prožívaného, touha nalézt a uchopit přítomný čas v jeho autenticitě, žít ho, zachytit provždy naléhavost a jedinečnost chvíle. Pak už nemůže být ztracena. Snad je to i problém generační. Moje generace je poznamenána pocitem ohrožení. Vyrůstali

Dodejme závěrem: tvrdit hudbu, která má *prostorový* charakter, lze spolu s tím, že hudba druhého skladatele má *prostorovou* povahu pouze nepřímo, jako protějšek *časného* jednání postavy Ordeta. Z toho bychom mohli také vyvodit, že hudba, která nedoznívá a trvale naslouchajícího obklopuje, je protějškem takového vědomí, které se klade jako neskončené. Vidíme, že tak lze mluvit o pouze částečné shodě našeho čtení povídky *Skladatelé* s Patočkovým pojetím prostorového členění: Hudba totiž tvoří prostor *umělý*. Jak se to projevuje v jazyce povídky a jak s tím souvisí pomyslná neskončenost protistojného vědomí? Podstatným rysem, který se pojí se sluchovým vnímáním v povídce *Skladatelé*, je trvajících nepřítomnost oslovujícího.

¹⁵⁴ Uvedme také souvislost evokované neskončenosti vědomí, umělosti hudby a *netotožnosti* těla a společenství, kterými jsme se zabývali výše. Zdá se, jako by v povídce *Skladatelé* mělo umění všeobjímající a neskončenou moc jen pokud se klade mimo veškerou souvislost, jen pokud není *společné* a *tělesné*: Uvidíme nicméně, že zmírnění takového závěru bude možné vést z hlediska *funkčnosti* postavy a *místa* čtenáře. Tak se ukáže *sestup* Věry Linhartové na rovinu původní harmonie estetického postoje bližší partituru než hrané hudbě: Interpret a posluchač této hudby pak vstupují do prostoru, kterému vždy znovu dávají znít. V dalším se zaměříme k otázce literárního zpracování této *umělosti*.

jsme ve válce a ten pocit ohrožení zůstal a trvá v nás dál, v tomto rozporuplném precivilisovaném světě, který může každým okamžikem přinést sám sobě zkázu.” Zápis datovaný rokem 1976 z oddílu *Příležitostné texty* in Šimotová 2004 (bez číslování stran). - “A jelikož lidský čas lze zakoušet jedině skrze příběh a dějiny, začala mizet i sama zkušenost času: zdálo se, že čas stojí na místě nebo se točí v kruhu, zdálo se, že se rozpadá do tříště zaměnitelných okamžiků. Běh věcí, nesměřující odnikud nikam, ztrácel povahu příběhu, a tím i hlubší smysl; ztráta horizontu dějinnosti znesmyslnila život.” Havel 1990, s. 121.

¹⁵⁴ Považuji tento rys pro literární zpracování smyslového vnímání v povídce *Skladatelé* za podstatnější, než *částečnost* prostoru sluchového vnímání; k tónovému prostoru srov. Patočka 1991, s. 11 (el. verze s. 45).

3.3. O prostoru zobrazení a hranicích předmětu.

3.3.1. Hranice zobrazení.

Teprve s koncem povídky lze vyznačit *hranice*, které dovolují hovořit konkrétněji o kvalitách toho, co bylo v povídce rozlišeno. - V poslední odstavci povídky zahlédne Ordet “bělovlasého starce”, který vychází ze skladatelova bytu.¹⁵⁵ Není jím skladatel sám, pouze jeden z jeho interpretů. Ordeta si nevšímá a prochází mimo.¹⁵⁶ Druhý skladatel tak zůstává oddělen od Ordetova světa. Jeho přítomnost zůstává pouze prostředkovanou blízkostí a touha nebo vůle, kterou k ní Ordet dal v sobě vzrůst, zůstává neohraničena. Tak je literárně *stvrzena* kvalitativně odlišná skutečnost druhého skladatele. Podobná rozlišení tkví v pohledech mimojdoucích. Když Ordet uvidí “vykladače” (“hudby, kterou slyšel i Ordet, vykladač, ale ne původce”)¹⁵⁷ opouštějícího skladatelův byt, poznává skrze tento pohled sebe samého. Teprve tak se stává ten, který jedné z předešlých nocí zapsal v náhlé inspiraci hudební skladbu, totožný s tím, který bezduše kráčet mezi lidmi. Věta, o kterou zde jde, zní takto: “Minul Ordeta a nezpozoroval ho, přešel po něm nepřítomným pohledem, jakým on sám přecházel po ostatních lidech, a Ordet zůstal stát a hleděl za ním, jako to dělali ostatní lidé, udiveni jeho vzhledem (...)”.¹⁵⁸ Rozklížení osobnosti, které jsme u Ordeta sledovali, když oslovený nenalézal žádnou podobu oslovujícího, se až zde *do určité míry* sceluje.

3.3.2. Hranice oslovení.

Tuto míru vyznačuje nepřekročitelná odlišnost druhého skladatele. Označíme-li jej zájmenem *ty* vidíme, že ten, v němž se Ordet poznal, není žádnou (nanejvýš stále nepřímou) podobou oslovujícího *ty*. Nemožnost navázat s *ty* nějaký obousměrný vztah, například rozhovor, trvá. *Ty* je pouze oslovující. Přibližuje se a vzdaluje s oslovením, ale není poznatelným než nepřímou.¹⁵⁹ Rovněž *já*, které na základě tohoto oslovení označuje Ordeta, je pouze oslovené,

¹⁵⁵ Linhartová 1992, s. 13.

¹⁵⁶ Linhartová 1992, s. 13.

¹⁵⁷ Linhartová 1992, s. 13.

¹⁵⁸ Linhartová 1992, s. 13.

¹⁵⁹ Připomeňme, že *ty* je dostatečně určeno jako *oslovující*, stejně tak *já* jako *oslovené*. Takové “oslovení” je omezeno v tom smyslu, že nemůže být rozhovorem a tak zakládat nějaké *my* vzájemně závislých tělesných individuí. Blíže viz Patočka 1991, (el. verze 54n), srov. též Barbaras 2016, s. 155.

nemůže se samo stát oslovující než opět prostředkovane, například v hudbě, kterou píše nebo interpretuje. Spolu se skutečností druhého skladatele je tak stvrzena kvalitativní odlišnost skladatele Ordeta. Po dobu, po kterou je vůle, která Ordetovi tvořila toto *já*, neohraničená, trvá také toto *já* tak, že je pouze *oslovené*.

Ordet a druhý skladatel zůstávají neporovnatelní, přestože se nějakým způsobem nacházejí v tomtéž *hudebním prostoru*. Pokud jsme se výše mohli domnívat, že vlastní význam jména Ordet má být vyjádřen větou *Ordet je skladatel*, zde musíme své mínění opravit: Postava Ordeta se ukončením povídky vrací k vlastnímu jménu, aby mu připsala význam věty *Ordet je vykladač, ale ne původce*. Nejde pouze o pohled, kterým Ordet utkví na bělovlasém starci, ale také o přijetí skutečnosti druhého skladatele, pravého původce hudby, která zní v povídce *Skladatelé*. K tomuto významu postavy Ordeta poukazuje také neobvyklé členění uvedené věty (“té hudby, kterou slyšel i Ordet, vykladač, ale ne původce”) v níž se slovo Ordet *přibližuje*¹⁶⁰ k podstatnému jménu *vykladač*. Spolu se ztotožněním Ordeta s tímto významem, spolu s návratem k vymezení vlastního jména a k totožnosti s vlastní tělesností, jak jsme k uvedené pasáži doplnili výše, by bylo lze mluvit o *zvěcnění* postavy Ordeta. Ordet je předmětem mezi předměty, pokud, jak jsme uzavřeli výše, pozbude touhy, která mu tvořila souvislost s něčím *nepředmětným*. Hudbu a touhu lze v tomto směru sblížit: Ordet není jejich *původce*, prostředkuje, jedná spolu s nimi a vzhledem k nim a bez nich - a zde je znovu třeba upozornit na *literární zpracování* těchto skutečností¹⁶¹ - zbývá jako předmět.¹⁶²

¹⁶⁰ Tedy nejen graficky (jedná se o slova po sobě následující, oddělená čárkou), ale také významově (jména jsou ve stejném pádu, věta má nevyjádřený podmět, jehož přítomnost může být zeslabena); hlavním podnětem k této poznámce je nicméně *subjektivní* větné členění, srov. Mathesius 1947, s. 234-243.

¹⁶¹ Lze říci, že Linhartová si dává v povídce *Skladatelé* za cíl určitou *inscenaci* vzájemné souvislosti části a celku, předmětu v prostoru atp. V širších souvislostech se touto funkcí literatury zabývá například Vladimír Svatoň (srov. Svatoň 1993, s. 113). Pro doplnění předchozího výkladu zde uvádím větu z Patočkovy předmluvy k vydání Hegelovy *Estetiky*: “Pouze o objektech, o mrtvých věcech platí, že celek je něco jiného než část; naproti tomu v tom, co je živé, je část zároveň částí i celkem.” Patočka 1966, s. 26.

¹⁶² (ad VII.) Zde je na místě upozornit na změnu, s níž přepisujeme slovo *předmět*. Odvoláváme se v této souvislosti na skutečnost oddělení hlediska postavy a vypravěče, které lze tvrdit teprve s posledním odstavcem povídky. Pokud jsme výše uvedli *předmět* povídky (za nějž jsme označili hudbu a Ordetovo jednání), bylo nutné do něj zahrnout *nezobrazené*, ke kterému povídka *nepřímo* poukazuje (například v účincích Ordetova jednání a formě, kterou lze číst ve členění prostoru). Zde nicméně užíváme rozlišení, které dovoluje vidět *předmětné* spolu s *nepředmětným*. Pokud totiž nahlédneme zde na povídku v jejím celku, lze shrnout její *obsah* a *předmět* zahrnující přímé i nepřímé zobrazení, pod pojem *předmětu*, který je ohraničený, vymezený: to je v našem případě určeno *pojmenováním* postavy, které je oddalováno děním povídky *Skladatelé* a jako její počátek a konec ji tvoří *hranice*. S ukončením povídky tedy mluvíme o *předmětu* jako ohraničeném a přesouváme tak zároveň pozornost ze sledování její stavby k přehlédnutí její *výstavby*.

3.3.3. Hranice popisu.

Kdybychom *pohyb* vykonaný v povídce *Skladatelé* jménem *Ordet* přepsali do významového plánu povídky, dostali bychom věty: Ordet je skladatel, Ordet není skladatel, Ordet se stává vykladačem. - Třetí věta je po mém soudu nejpřiléhavějším popisem děje, který zachycuje povídka *Skladatelé*: Zdá se, že tento děj je obsažen pouze ve slovese *stává se*. Čas, kdy je Ordet považován za skladatele, není čtenáři dostupný; v povídce má roli *popřeného*. Popření nicméně nelze oddělit od toho, co se v průběhu povídky ukáže jako Ordetovo *stává se*; zároveň však toto *stává se* nemá žádný obsah (je popisován jeho způsob, forma jednání určitým směrem zaměřená) než zpětně z místa ukončení povídky. Zde ovšem se již Ordet nestává, nýbrž *je* vykladačem. Takto lze uchopit literární útvar povídky *Skladatelé* jako ohraničený a takto se také, jak vyplývá z výše řečeného, Ordet stává *předmětem*. To znamená pouze, že je pojmenován, ztrácí neurčitost jednajícího.

3.3.4. Hranice pojmenování.

Zaměříme-li se na dvojici jednání a popis tohoto jednání v povídce *Skladatelé*, nacházíme toto rozlišení: Na jedné straně vidíme postavu, jejíž jednání je čitelné pouze v určitém prostoru a ve vztahu, do kterého vstupuje: ve vztahu k druhému skladateli a ve vztahu k hudbě, kterou slyší a píše; na druhé straně pak popis tohoto jednání, popis prostoru, v němž je toto jednání viditelné, popis skutečností vzhledem k nimž se toto jednání děje. Vidíme tak, že *obsahem* tohoto popisu není předmět, ale způsob, *forma*: hudba, jednání postavy, prostor, které nemají *žádný vlastní obsah* - dokud se *dějí*, tedy dokud jsou formou, dokud je hudba slyšena, postava jedná, prostor je pořádán. Vnitřní perspektiva a její popis, jednání postavy a popis tohoto jednání, kterého nemůže být sám jednající původce, jsou nerozlišitelně spjaty tahem literárního zpracování *dokud* nebude možné stanovit jejich vzájemné hranice: dokud se dění změn, které znemožňuje tyto hranice pevně stanovit, dokud se *věc* propustná s jinými věcmi, dokud se hudba nesená neskončitelným rytmem, nestanou opět ohraničitelnými předměty: změny přestanou být viditelné, nepředmětné přestane být součástí předmětu, hudba se projeví v čase aby mohla doznít. Tuto úlohu, jak jsme mohli sledovat v povídce *Skladatelé*, nemůže mít hudba, nýbrž *pojmenování*.¹⁶³

¹⁶³ Doplňme také, že dosud bylo možné sjednocovat hledisko vypravěče s hlediskem postavy: Poslední odstavec povídky, který jsme se pokusili ukázat jako *zvěčňující gesto*, je nicméně vhodnější označit jako *nepřímou řeč*, která tak zpřítomňuje vypravěče a činí jej odlišným od postavy.

3.4. O prostoru zobrazení a jevišti viditelného.

3.4.1. Posluchač, čtenář a scéna literárního dorozumívání.

Pozorování hlavní postavy a vnitřního uspořádání povídky *Skladatelé*, popsaný prostor a předmět utvořený pojmenováním, se nyní pokusíme uchopit vzhledem k vnějšímu pohledu, kterým lze tento předmět v tomto prostoru spatřit. V povídce nacházíme tento pohled u druhých lidí, mezi nimiž Ordet prochází; spolu s druhými lidmi a vnějším pohledem se zde budeme ptát také po místě čtenáře v povídce *Skladatelé*.¹⁶⁴ *Místo čtenáře* budeme chápat jako takové místo, z něhož je viditelný prostor povídky, její postavy a předměty a lze z něj sledovat její děj. Pokusíme se ukázat, že z hlediska povídky jako ohraničeného literárního tvaru lze říci, že čtenář je zaveden před jakési vnitřní jeviště: To lze opsat například tak, že se před čtenářem má otevírat duševní výjev dramatické povahy založený v jednotlivém vědomí otevřeném směrem mimo sebe sama. Jinými slovy: půjde nám o *vnitřní* místo čtenáře, kterému se otevírá pouze *částečný* pohled na vnitřní jeviště povídky.¹⁶⁵ Bude nás tedy zajímat *divadelní situace* povídky *Skladatelé*. Budeme se také ptát, jakým způsobem je čtenář adresátem literárního sdělení (ad III.): jakým způsobem je čtenář *osloven* a jak se mění situace oslovení, kterou jsme vepsali do vnitřní situace povídky s vnějším pohledem takového čtenáře.

To, co povídka popisuje, je vnitřně utvářený vztah k určitým skutečnostem, které mají objektivizovatelnou podobu pouze prostředkovane, například ve slovním popisu povídky. Lze tak říci, že to, co sledujeme, se týká pouze vnitřního života postavy, který jako by se obracel zevnitř ven. V průběhu povídky se ukazuje, že v ní neexistuje žádná skutečnost, která by nehrála roli prostředníka,¹⁶⁶ nebyla zobrazena jen nepřímo, vzhledem k Ordetovu vztahu ke skladateli.

¹⁶⁴ Srovnání nabízí pojem *implikovaný čtenář*, o němž Shlomith Rimmon-Kenan říká: “Výhodou toho, proč mluvit o implikovaném čtenáři (...) je to, že tento termín (...) implikuje pohled na text jako na systém k rekonstrukci vybízejících struktur, a nikoli jako na autonomní objekt.” Rimmon-Kenan 2001, s. 126. K naratologické diskuzi k tomuto konceptu srov. též strany 93-96, 109-111 citované knihy.

¹⁶⁵ Právě takto, zbavenou hrozící bezprostřednosti, lze povídku nahlížet jako *dramatickou*. Srov. Češka 2014, 131n.

¹⁶⁶ Ve smyslu, který by tomuto tvrzení mohl rozporovat, jsme hovořili o “křeslu” jako syntéze popisu a pojmenování. Můžeme si všimnout, že popis křesla se výrazně podobá možnému popisu hudební sklady: celistvost a plynulý přechod, které dovolují rozlišit objekt, jsou zároveň zrcadlem, nastaveným hudbě, která slovům povídky stále uniká. Pojmenování křesla, které tvoří celek spolu s popisem, nám může posloužit také jako orientační bod při četbě postavy Ordeta. Jeho jméno by tak mělo být v povídce obdobným způsobem uceleno. To, co spojuje v povídce křeslo a hudbu je dokonalost formy, vnitřní konstrukce. Ordet má mezi nimi dvojznačné postavení. Má určitý podíl na jejím utváření, ale zároveň se jí vymyká a dosahuje jí pouze podle vlastní omezených schopností. Pohled, který

To jsme viděli také v popsaném Ordetově vztahu ke slovu. Dodejme, že se tak nejedná o slova, kterými je povídka *psána* a která mají sdělovací funkci, ale o slova, která jsou popisována, která by měla nějakým způsobem stát na místě *předmětu*.¹⁶⁷ V povídce *Skladatelé* jsou taková *slova* jen obtížně schopna přiblížit něco jiného, než jsou ona sama: Ordetovi jsou na překážku ve styku s druhými, protože hovor o hudbě, ke kterému je sváděn, jej odvádí od slov schopných sdělit (“slova mu připadala dutá a odtažitá”)¹⁶⁸: Mohli bychom doplnit, že slova nemohou o hudbě nic sdělit, snaží-li se *hudbu* učinit přímým obsahem sdělení (hudba nemá žádný *obsah*, který by bylo možné *sdělit*). Slova zamezují Ordetovi skládat, jako by se s hudbou vylučovala. Pro Ordeta není možné slova sledovat ani jako soudy, protože neodpovídají síle vůle nebo touhy. Ve všech těchto případech se zdá, že slova mohou být nanejvýš prostředníky, srovnáváme-li je s bezprostředností hudby. Pokud bychom řekli, že povídka *Skladatelé* je o hudbě nebo o jejích různých podobách, tím spíše vidíme, že není sama hudbou. Mohli bychom říci, že jejím předmětem je právě nedosažitelná bezprostřednost, kterou lze zakusit ve styku s hudbou. Negativní předmět, který lze povídce přiznat, není dosahován vymknutím z literární konvence, jakým by například bylo vplynutí vět do veršové formy. Nalezneme jej jako směřování, vytyčení hranice, která pouze přibližuje a popisuje hrozící ztroskotání.¹⁶⁹

Pokud povídce přiznáme nějaký průběh postupného rozlišování, vidíme, že je dosahuje ve vytvoření nebo zvýraznění *rozdílu* kvalitativní povahy. Tak jsme mohli poněkud přiblížit vztah Ordeta a neznámého skladatele. Nepodařilo se nám však dosud uspokojivě osvětlit místo druhých lidí. Výše jsme uvedli, že druzí lidé nemají v povídce samostatnou existenci tak, jako ji má Ordet ve vztahu k druhému skladateli. Pokud uvažujeme roli *pohledu*, můžeme toto rozlišení zpřesnit: Vykladač, kterého Ordet zahlédl v závěru povídky, byl přítomen pouze nepřímo, svým vztahem k druhému skladateli, podobně jako sám Ordet. Byl právě proto Ordetovi blíže, než jiní lidé. Ordet v něm mohl poznat totéž *já* oslovené druhým skladatelem a vidět jeho prostřednictvím sám sebe mezi jinými lidmi.

zde otevírá *zvečnění* postavy Ordeta nachází v pojmenování křesla svůj odraz: lze tedy říci, že je zákonitým rozvedením situace, kterou vytváří povídka *Skladatelé*.

¹⁶⁷ Srov. Bronislav Pražan, *Trojrozměrné slovo a trojrozměrné myšlení* in HD 1969/12, strany 16-21.

¹⁶⁸ Linhartová 1992, s. 7.

¹⁶⁹ Tedy ztroskotání sdělné funkce slov (v případě popisu) a ztrátu hudby (v případě popisovaného jednání postavy Ordeta). Naznačili jsme výše, že Ordet tuto mez nepřekročí. V povídce *Skladatelé* jde o její přiblížení. Totéž platí také o sdělné funkci slov: nezobrazivé umění je *protějškem* popisu, s ním nachází své hranice.

Tato kvalitativní odlišnost, pro kterou je zde pouze *já* neschopné oslovení, *ty*, které nemá žádnou oslovitelnou podobu, a *oni*, kteří mají vlastní existenci pouze nepřímo, jakoby v nepravé podobnosti s hledaným *ty*, je nejčitelnější na jiném místě povídky (již jsme k tomuto místu odkazovali). - Když se Ordet vrací z města do domu, aby se pokusil skladatele vyhledat přímo v jeho bytě, prochází úzkým průchodem mezi ulicemi. Popis tohoto průchodu se zaměřuje na rozdíl světlého a tmavého prostředí a vzájemnou viditelnost Ordeta a druhých lidí. Vchází se Ordet pouze pomalu přizpůsobuje panujícímu šeru. Tváře a siluety lidí, které mívá, rozeznává jen matně. S každým člověkem mohl minout skladatele, za nímž směřuje. Při východu z pasáže se neurčitost blíží krajní mezi. Lidé, mířící proti Ordetovi, měli v zádech světlo, a tak se “podobali (...) jeden druhému”.¹⁷⁰ Každý z těchto lidí by se byl mohl stát oslovitelnou podobou hledaného *ty*: Všichni lidé jsou v tomto směru zaměnitelní. Nikdo se však touto hledanou podobou v povídce nestane: Mezi lidmi a oslovujícím *ty*, je nepřeklenutelná mezera.

3.4.2. Popis viděného a zobrazení divadelního.

Ordetovi je připisána “neschopnost ke všemu, co se netýkalo jejího [neznámé hudby druhého skladatele] poznávání, především neschopnost pokračovat ve vlastním díle, pokud se nevyrovná s ní.”¹⁷¹ Tím je zároveň znemožněn výstup druhé osoby, která by nebyla pouze prostředníkem nepřítomnosti druhého skladatele. Ordet se nevztahuje k nikomu jednotlivě, ke každému pouze povšechně, skrze to, čím je každý zaměnitelný. V situaci, kterou povídka popisuje, je Ordetovi každý člověk přítomný jen zčásti. Každý člověk jakoby byl lomen v Ordetově vnitřním zraku svou nepřítomností.¹⁷² Bylo by možné odtud soudit na možného posluchače Ordetovy hudby (ad VI)? - Nelze říci, že by Ordet toužil tvořit pro druhého

¹⁷⁰ Linhartová 1992, s. 10: “(...) Ale jak šel dál, přibývalo přítmi a současně si na ně zvykal, takže začínal rozeznávat obrysy kolemjdoucích. V přítmi nebylo vidět barvy, výrazy tváří, rozmanitost obleků. Napadlo ho znovu, že je mezi nimi jeho hudebník, a domníval se ho poznávat v každém chodci, jak je pozoroval v siluetě proti světlu: blížil se k východu z pasáže, a vidění ve světle, které je zezadu přesvětlovalo, podobali se lidé jeden druhému.”

¹⁷¹ Linhartová 1992, s. 11. Na tomto místě můžeme také upozornit na příbuznost postavy Josefa K. z *Procesu* Franze Kafky, pro něhož přestává ztrácet důležitost vše mimo proces, k jehož vedení je vyzván. Svět se Josefu K. postupně stává shlukem divadelních situací, jejichž hledaný smysl uniká, přestože se stále naléhavěji ohlašuje.

¹⁷² I když se totiž jedná o nepřítomnost způsobenou Ordetovým neustálým zaměřením k osobě druhého skladatele a ke hledání její podoby, je tato nepřítomnost vždy také ještě konkrétní nepřítomností tváře v přítomnosti této tváře samé. Tvrdit přítomnost nepřítomnosti lze pouze tak, je-li řečeno *co* je přítomné a *co* tedy v tomto přítomném *je* nepřítomné.

skladatele: tvoří nanejvýš vzhledem k němu nebo spolu s ním.¹⁷³ To, k čemu se povídka soustředí, je způsob práce, určitým směrem zaměřená činnost. Podobně jako musel Ordet “zatlačit do pozadí” všechna slova, která by ho hudbě vzdalovala, tvoří Ordetovi také druzí lidé *pozadí*. Tato situace není jednosměrná, je ovšem nerovnoměrná, což lze připsat k vnitřní perspektivizaci povídky.¹⁷⁴ Ordetův vnitřní život může být *zvnějšku* jen sledován. V již vzpomenutém průchodu pasáží vchází Ordet přesně takto: pozorován, avšak bez konkrétnějších rysů, které se kontrastními světelnými podmínkami stávají neviditelné.

To může připomenout situaci, která vzniká v prostoru divadla, méně však samotný *divadelní výjev*. V klasickém divadle je hlediště nepřekročitelně odděleno od jeviště. Každý člověk na jevišti směrem do hlediště hledí do protisvětla, které mu znemožňuje vidět sedící v hledišti nebo nanejvýš matně a povšechně. Kdo je zde pozorován a kdo pozoruje, kde je hranice jeviště a hlediště (ad II.)? Když postava prochází pasáží, jsou přítomny obě situace vzájemné viditelnosti. Zde si lze povšimnout, jak povídka vepisuje do své stavby místo čtenáře: Ordet nejprve vchází do pasáže pozorován, “protože na něj ještě dopadá světlo zvenku”¹⁷⁵; po průchodu pasáží se pak situace obrací a Ordet sám je pozorovatelem těch, kteří jdou proti němu, “vidění ve světle, které je zezadu přesvětlovalo”¹⁷⁶, pouze nerozlišeně, jak jsme zmiňovali již výše. - *Pozorovaný prochází pasáží a stává se pozorujícím*: Pokud na místa podstatných jmen v této větě dosadíme slova *postava* a *čtenář*, tedy funkce významového plánu povídky, dostáváme odpověď na otázku po povaze *divadelního výjevu* povídky *Skladatelé* zhruba v tomto smyslu: role čtenáře jako pozorovatele je obsažena v povídce *Skladatelé* jako zrcadlový odraz nebo lépe řečeno jako *převrácení*.¹⁷⁷

Scéna povídky se stane přehlédnutelnou až pokud se jakoby obrátí ze sebe samé a zahrne čtenáře podobným způsobem, jako byl Ordet viditelný druhým lidem. Teprve *zvěcněním* postavy Ordeta, teprve ve zpětném rázu *pojmenování*, nachází prostor svůj předmět a stává se *viditelným*

¹⁷³ Podobně je tvorba od poslechu díla oddělena u druhého skladatele samotného. Ordet nezná jedinou jeho skladbu, přestože se domýšlí, že by mu měly být povědomé. Uvažuje také nad tím, že “snad se jeho díla nehrají, protože je nikdo nechápe”, Linhartová 1992 s.10.

¹⁷⁴ Srov. Češka 2014, s. 132.

¹⁷⁵ Linhartová 1992, s. 9.

¹⁷⁶ Linhartová 1992, s. 10.

¹⁷⁷ Srov. Navrátil 2003, s. 392: “Rozdíl mezi vnitřním monologem a ‘prožitou řečí’ bych formuloval tak, že vnitřní monolog jde *zevnitř navenek*. Zevnitř jednajících osob. Kdežto ‘prožitá řeč’ naopak jde *zvenčí dovnitř*. Záleží na ‘vcítění se’, vžití se do jednajících osob.”

prostorem. I když je však Ordet pozorován, nemusí být pozorujícím viditelné nic z napětí mezi Ordetem a druhým skladatelem.¹⁷⁸ Povídka přímo žádnou divadelní situaci netvoří. - Divadelní výjev se v prostoru povídky může odehrát až poté, co se viditelným stane rovněž Ordetovo potýkání se s druhým skladatelem. Teprve tento *děj* může být pozorován a dovoluje tak mluvit o *roli*, kterou vůči němu má vnější pohled. Situaci oslovení, kterou jsme se zabývali v povídce *Skladatelé*, je tedy třeba přepsat vzhledem ke čtenáři takto: Ordet je osloven někým, jehož podobu nepoznává na tváři nikoho z těch, kdo ho pozorují tak, jak se Ordet sám dává vidět. - Otázkou nyní je, *co* je zrcadleno, a *jak* určit a popsat plochu, osu, bod nebo hranici, *podle* níž je zrcadlení nebo převrácení vedeno; tedy jak oddělit jeviště od hlediště, vrátíme-li k divadelnímu přirovnání, a jakým způsobem tedy lze povídku číst *jako* divadelní výjev.

3.4.3. Apostrofa a místo přihlížejícího.

Abychom se mohli zabývat dramatickou povahou takového oslovení, je třeba se obrátit nikoli k vnitřní perspektivě jednající postavy, ale ke slovům a větám, jimiž je toto jednání popsáno a tedy vystaveno *pohledu* čtenáře. Musíme tedy vnitřní perspektivu, jak bylo naznačeno, převrátit: Oslovující je v případě divadelního výjevu povídky *Skladatelé* sám Ordet tak, jak je jeho jednání schopno *oslovit* svého diváka, tedy jak se vydává *četbě*. Viděli jsme, že Ordet neoslovuje nikoho z lidí přímo: je stále obrácen k nepřítomnosti druhého skladatele. Pokud čteme povídku *Skladatelé* vzhledem k jejímu čtenáři, lze tento postup označit jako *apostrofu*.¹⁷⁹ Čtenář se může cítit osloven pouze *nepřímo*. Právě tak vzniká dramatická situace: potýkání dvou je sledováno třetím.¹⁸⁰ Tento třetí pak je od dvou odlišný, ale zároveň neztrácí souvislost mezi

¹⁷⁸ Dvojznačnost, která je v této situaci obsažena, dokládají zejména děti: “Nebyl by to ani pozoroval, nemohl se zabývat svým okolím, až mu jednou jeden z jeho malých pronásledovatelů, předstíraje, že nenáleží k tlupě, která povykovala za Ordetovými zády a o níž ten měl sotva tušení, nevinně a jako by mu chtěl prokázat laskavost: ‘Pane, oni si z vás dělají blázný!’” Lze říci, že děti dorážející na nepřítomně kráčejičího Ordeta se snaží *zrušit* jakékoli oddělení a vrátit Ordeta zpět jeho tělu, které je jim zdánlivě na dosah. Na druhou stranu to jsou právě děti, kdo *stvrzují* určitou divadelnost situace. Tím, že mají Ordeta za blázna, jej mají také za toho, s kým se nemohou jednoduše dorozumět, ale který jim zato bude hrát divadlo svého bláznovství. Viz Linhartová 1992, s. 11.

¹⁷⁹ Mathesius 1947, s. 402n: “Apostrofou se obvykle rozumí citové oslovení někoho nebo něčeho nepřítomného. Nepřítomnost adresáta však není podstatným znakem apostrofy, tím je neschopnost adresáta reagovat dialogicky na slova autorova. (...) Tím se apostrofa vymyká z vlastní řečnické perspektivy, neboť není v podstatě mířena na adresáta nebo adresáty, které autor v ní jmenuje, nýbrž je to projev určený pro svědky apostrofy, které dlužno považovat za vlastní adresáty autorovy.”

¹⁸⁰ Srov. Mathesius 1947, s. 405: “Někdy se dosahuje v řečnické perspektivě zesílení adresátské složky způsobem, který můžeme nazvat dramatisací. Ke skutečnému, objektivně dramatickému seskupení dochází v řečnické perspektivě tehdy, když jsou jí účastny v různých funkcích alespoň tři strany.” Řečnickou perspektivou, o které hovoří v citovaném článku Mathesius, se zde zabýváme z širšího hlediska, vzhledem k místu čtenáře (ad VI): řečnickou perspektivu v povídce *Skladatelé* nenajdeme, lze za ni však považovat sdělovací funkci slov jsou-li v

nimi dvěma a sám se sebou vzhledem k nim. Pozorovatel divadelního výjevu povídky *Skladatelé* není přímým adresátem ani Ordetova jednání (tím je druhý skladatel nebo jeho hudba) ani hudby (tou se nechává oslovit Ordet tak, že mu k ní vše *poukazuje* a čtenáři je tedy pouze prostředkována skrze *účinek* na svého posluchače): Může být *osloven* pouze nepřímou tak, že je mu předestřena možnost určitého porozumění výjevu, který se před ním odehrává. Pokud by sledoval pouze Ordetovo nepřítomné tělo, byl by v pozici mimojdoucího.¹⁸¹ Pokud by se situoval do role Ordeta, přestal by být pouhým čtenářem a překročil by hranice povídkou vytčené.

Předběžně lze tedy uzavřít: Místo čtenáře je přítomno v prostoru povídky jako místo pozorovatele, svědka, příjemce, který je zčásti zahrnut a zčásti je vynechán ve sdělovací situaci utvářené v průběhu povídky.¹⁸² Čtenář má tak do velké míry pasivní roli, která je závislá na předrozumění nebo ochotě vcítění.¹⁸³ Vidíme nicméně že *role* čtenáře se ukazuje být odlišná od Ordeta a druhého skladatele v podstatném smyslu. Jestliže je první pouze jednajícím (a i když posléze přijímá roli vykladače zůstává totožný s určitým, třebaže již dovršeným způsobem jednání) a druhý pouze nepřítomný, teprve se čtenářem se uzavírá prostor povídky jako určitý celek, který lze jako celek *spatřit*. Místo čtenáře, které jsme nyní popsali, je nicméně vyznačeno podobně, jako postavy v povídce vystupující: figuruje v situaci oslovení. Ordet stvrzuje svou roli pouze osloveného, stejně jako druhý skladatel je pouze oslovující, jak jsme ukázali výše: teprve zde však vidíme, že výjev oslovení je schystán teprve pro čtenáře. Až čtenář může sledovat oslovení a být jím *osloven* tak, že spatří oslovujícího i jeho podobu: Tato podoba je v povídce *Skladatelé* psána v postavě Ordeta *vykladače*. Na místě oslovení lze nalézt Ordetovo jednání, slova, která je popisují, jméno, které toto jednání ohraničuje, předměty, kterými je prostředkováno pohledu. Jestliže je na konci povídky situace oslovení úplná v oblasti slyšeného pro postavu Ordeta, je jí pro čtenáře v oblasti viditelného. To naznačuje odstup, který povídka stvrzuje, jak bylo naznačeno: čtenář čte slova popisu Ordetova jednání a zároveň tato slova *vidí*,

povídce postavena do kontrastu se slovy *nesdělujícími* a s neverbálním uměním; jinými slovy: sdělení se stane příznakovým, pokud je vyznačeno jako odvozené od výrazu.

¹⁸¹ Případně by si osoboval místo tzv. božského pohledu, nárokuje si dívání bez účasti: “já a nejá úplně disparátní, já jako ryzí pohled, pro který se rozvíjí veškeré divadlo, nejá jako objekt tohoto diváka; a poněvadž divák je jediná přímo postižitelná aktivita, objekt jako pasivní sled obrazů před pohledem, který jej svým chápáním váže do celků. (...) já by nebylo *ve světě*, nýbrž *před* ním, před perspektivou a mimo ni.” Patočka 1991, s. 18 (el. verze 53).

¹⁸² Srov. Česka 2014, s. 132.

¹⁸³ Srov. role diváka v modernistickém divadle: “Moment divákova otevření se působení herce z jeviště je nezbytným předpokladem aktivizace diváka, požadavku, který do svých prací, ať už teoretického nebo praktického rázu, zahrnuje většina reformátorů.” Vodehnalová 2012, s. 9.

v nějakém smyslu tedy *vidí napsané*. Lépe řečeno: takový vnitřní čtenář, který je nepřímo zahrnut do situace oslovení povídky, je veden k soustředění také k *výrazu* napsaného.

Role a místo čtenáře dotváří situaci oslovení, která je dějem povídky *Skladatelé* tak, že v mezeře mezi *viděným* jednáním utváří jeho možný význam vzhledem k celku viděného. Činnost může být *oslovením* a nositelem významu, nikoli však *jednoznačným* významem samým, který je dán vždy *mezi dvěma* - znakem (a tím také součástí jazykového prostoru) se stává teprve je-li na základě určitého uchopení směru činnosti *vytvořen* její záměr, cíl, účinek atp., tedy *význam*.¹⁸⁴ Pokud bychom na základě *divadelní* situaci, do které přepisujeme roli čtenáře povídky *Skladatelé*, chápali místo čtenáře jako *ústřední*,¹⁸⁵ měli bychom také doplnit, že *ústřední* je pouze nepřítomnost na místě cíle, významu, toho pohybu, který povídku utváří. Na toto místo lze jistě dosadit čtenáře samotného; chápeme-li nicméně čtenáře jako protějšek postavy, nemá žádný význam než *činnost, jednání*, v našem případě *vidění*. Role čtenáře zrcadlově utvářená vzhledem k situaci povídky *Skladatelé* spočívá tedy v kladení významu tak, že činí viditelným *odlišení* tohoto významu od činnosti, kterou s významem takto zároveň spojuje. Je to právě *význam*, který čtenáře odděluje od bezprostřední činnosti *čtení* a utváří mu roli svědka, nepřímého adresáta *literárního oslovení* a tím také jeho - vykladače.

¹⁸⁴ Srov. Foucault 2007, s. 87n.

¹⁸⁵ V recenzi na (nejen) *Prostor k rozlišení* Věry Linhartové píše Jan Lopatka: “ocitáme se ve středu věcí a co víc - jedná se tu o nás.” Lopatka 1965, s. 20. Jeho názor není ojedinělý, s podobným přijetím se setkáváme vesměs u všech autorů, kteří si v 60. teoreticky všimli jejích prací. Otázkou, čemu lze toto čtenářské nadšení přičítat a zda lze oddělit *tyto* povídky (nebo *co* v těchto povídkách) od širší a mnohdy již nejasných souvislostí tehdejších vykladačů, zde necháváme stranou. Můžeme zde nicméně alespoň poukázat na otázku vznikající lomem historického času: co by mělo znamenat takové gesto půl století po napsání těchto povídek?

4. Závěr.

4.1. Literární zpracování situace oslovení.

Jak tedy chápat *rozpoznání* Ordetova pohledu, které je spolu *ukončením* povídky? Jakou roli lze přiřknout *pohledu* byl-li v povídce doposud určujícím orientačním smyslem *sluch* (ad V.)? Anebo byl snad sluch pouze zúčelněn, byl pouze prostředníkem, na kterého byla přenesena nepřítomná podoba druhého skladatele? A co pak znamená proměna prostoru povídky, je-li jakoby zpětně viditelný z místa čtenáře? Abychom mohli zodpovědět otázky po *vnímání*, totožnosti *vnímajícího* (neboť právě totožnost, spojení toho, co se oddělilo, zde obsahuje pohled) a *vnímaném* předmětu, je třeba přepsat naše dosavadní zkoumání zhruba do této podoby:¹⁸⁶ (1) Ordet se pohybuje směrem k nepoznatelné podobě - (2) pohyb mu odkrývá hudbu postupně důležitější než to, co by bylo viditelné - (3) hledaná podoba se rozděluje mezi slyšené (hudba) a viděné (vykladač), aniž by sama byla sjednotitelná - (4) přijetím odlišnosti slyšeného a vnímaného se nicméně sjednocuje vnímající - (5) postava toužící stát se původcem přijímá podobu vykladače stojícího v obklopení a vždy ještě nedostatečném uchopení hudby - (6) vnímající nalézá své místo vůči tomuto prostoru a vřazuje jej do celku vnímání, který přesahuje jeho samého - (7) otázka po zdroji sluchového vjemu se mění v otázku po místě vnímajícího, kterou již neklade postava povídky, ale otevírá se návratem vnímání do širších souvislostí jednotného prostoru smyslových polí.

Pokusíme se nyní ukázat, že role pohledu představuje *hranici*: Ukazuje (vystavuje pohledu) způsob vnímání (sluch), kterým byl doposud řízen pohyb postavy (směr), který se proměňuje (totožnost) přijetím. Posledním bodem, tedy přijetím, se přitom dostaneme zpět k otázce *literárního* zpracování a k otázce po povaze místa z něhož lze *zahlédnout* zaměření vnímající postavy povídky *Skladatelé*. Pohled, o který nám nyní jde, se situuje na přesné *místo*: (není přítomen v celé povídce, našli bychom naopak jeho protějšky v nevidomých nebo přehlíživých pohledech, zkraslených *pohybem* vnímajících) proto by bylo přesnější nazývat jej *zahlédnutím*.¹⁸⁷ Toto zahlédnutí nicméně sjednocuje doposud vnímané a určuje mu zřejmé a

¹⁸⁶ Na členění dění povídky *Skladatelé*, ke kterému docházíme po předešlém výkladu, odkazujeme na příslušném místě čísla v závorkách.

¹⁸⁷ Srov. Heffernan 2004, s. 149-153, ve dvojici zírání a zahlédnutí je zde zachycen dvojitý vztah vnímatele k uměleckému (v uvedené knize výtvarnému) dílu.

viditelné místo: tělo vnímajícího je tímž tělem, které bloudilo ulicemi, Ordet není původce, i když *psal* ve zdánlivé totožnosti s ním, ale je vykladač *stejně jako* jím jsou jiní (Ordet se tedy poznává jako zároveň *tělesný*, k *tomuto* tělu příslušící, a zároveň *zaměnitelný*)¹⁸⁸. Podobný průběh bychom mohli připsat také zvukovému vjemu: “až se mu jednou (...) podařilo zachytit nějaký zvuk, nejprve neurčitý, potom zesilující” - *zaslechnutí* je nicméně v povídce *Skladatelé* utvářeno skutečnostmi, které je od pohledu výrazně odlišují: Ordet nenalézá nebo pomíjí totožnost sebe a svého těla, váha je přenesena (jak jsme načrtli výše) na vzájemnou *cizost* vyběravě vnímajícího a jeho těla. Určitá netotožnost vnímajícího s vlastní tělesností souvisí s rozdělením smyslových polí: Sluch je *zaměřen* k takové podobě druhého skladatele, která nemá žádné viditelné místo, není tedy ani *předmětná* (může však, jak jsme viděli, předmět připomínat nebo jím být prostředkována, vždy však předmětnosti *uniká*; doplňme, že podobně by tomu bylo v případě hudby, která zní v čase, aniž by byla uchopena jako trvání určité melodie anebo aniž by byla *melodie*, tedy návaznost tónů, poznána).

Pro popis vnitřní perspektivy povídky *Skladatelé* a k vyznačení jejích *hranic*, se jeví být vhodné vztázení představy dílčího prostoru sluchového vnímání¹⁸⁹ ke vnímání *hmatovému*, které figuruje v opozici navržené Janem Patočkou.¹⁹⁰ Zároveň se nám slibuje ukázat, jak *pohled* doplňuje sluch, v jakém smyslu je jeho protějškem. Nejprve tedy vyznačíme rysy Patočkova pojetí hmatu, abychom je vztáhli ke vnímání postavy Ordeta v povídce *Skladatelé* a dospěli k otázce *literárního* přepisu sluchového vnímání.

Kinesteticko-taktilní prostor popisuje Jan Patočka v protikladu k vizuálnímu: nejprve odděleně od *viditelného*: Takový *hmat* vyznačuje “směr k předmětu, k druhé osobě, k *ty*”, který se “děje do prázdna, které není nijak ohraničeno, a tedy do ztracena” - “kinesteticko-taktilní prostor”, píše Patočka, “je takto neuzavřen, je jakési hledání a tápání, které se sice vždy dobírá určitého předmětu, ale opět jen v otevřeném okruhu, který se rozevívá jako otázka

¹⁸⁸ Srov. Patočka 1991, s. 18 (el. verze 53).

¹⁸⁹ Zopakujme zde krátce, že k této *představě* lze připojit adjektiva *vnitřní*, jak lze říci s literárním tvarem povídky, *osobní*, jak jsme navrhli výše vzhledem ke čtení postavy Ordeta, *zkreslená*, jak se ukazuje spolu s funkčností a činností postavy jménem Ordet, *procesuální* spolu se způsobem četby, který jsme zvolili výše; lze také upozornit na její kontrastní vymezení ve srovnání se *zrakem*, který má v povídce *Skladatelé* úlohu *přehlédající*, jak se zde pokoušíme ukázat.

¹⁹⁰ Patočka 1991, s. 21-24 (el. verze 56-60).

nezodpověditelná v rámci takto stanoveného smyslového pole.”¹⁹¹ Hmatové vnímání nabízí také jistou představu *hledaného* nepřítomného, tedy Ordetova druhého skladatele: “Toto pole [kinesteticko-taktilní smyslové pole] ubíhá od *já* bez návratu, dospívá sice k *ty*, ale musí je co nevidět propustit v anonymní *ono*, aniž mu zůstává přivtěleno” - podobnou unikavost, neztotožnění, jsme sledovali při četbě povídky *Skladatelé*: Ordetův pohyb směřoval stále dál, aniž by se vracel k sobě samému (1,2,3) - ani podoba, za níž spěl, nebyla ničím, co by mu umožňovalo návrat (1,2,3).

Na místě *ono*, ve kterém se ztrácí hmatové vnímání nenacházející nic trvalého, (má vždy jen to, co právě *hmatá*, mohli bychom doplnit: “taktilní kontakt je jakési zmocňování se věcí”)¹⁹² bychom nicméně v povídce *Skladatelé* mohli nalézt hudbu: tápající přece odkrývá organizaci, která *zůstává* (4). Zdá se tak, že hledající právě *nenacházejí* žádnou konečnou podobu hledaného odkrýval řád vnímaného (3). Sluch tedy počínáme vidět odlišeně: musí být něčím, co hmatajícího ještě obklopuje a co se tápajícímu dává poznat (3,4). *Co* však lze nahmatat v hudební melodii? Co je pro ni předmětností, která spojuje hmat a zrak? *Zvuk* má po mém soudu v Patočkově zkoumání jediný korelát a tím je *oslovení*:¹⁹³ samo nehmotné a *před věcmi*.

Jedná se ovšem o takový *zvuk*, kterému jsme tuto roli přiznali v povídce *Skladatelé*: nemající materiálního nositele. Zároveň se tak ukazuje nasměrovanost a hybný moment oslovení v povídce *Skladatelé*, které nenalézají jednoznačné určení ve světě hmatatelného, ani viditelného: v Patočkově zkoumání by takový *zvuk* zaujímal roli nenalézaného v tápavém pohybu hmatajícího, který zůstává od ostatních smyslových polí *oddělen*. Bylo by možné říci, že

¹⁹¹ Patočka 1991, s. 22 (el. verze 58). Spojení *hmatového vnímání* a otevřenosti by nás mohlo překvapit, nicméně odpovídá Patočkovu pojetí *prostoru*. Lze je chápat tak, že v Patočkově popisu *prostoru hmatu* je přítomno také to, co nelze hmatat, co je mimo dosah. Otevření je hmatajícímu nepřítomnost, nevnímané, mohli bychom říci s Patočkou: *bezmezná*. Protiklad je pak tvořen v *prostoru viditelném*, který *obklopuje* tak, že právě uzavírá pod klenbu viditelného: “Zatím co v kinesteticko-taktilním oboru kráčím do ztracena, ztrácím se v bezmeznu, ve vizuální naopak bezmezno se pohybuje směrem ke mně, obchází mne, dopadá na mne. Stává se klenbou a budovou kolem mne, stává se pevným skloubením.” Patočka 1991, s. 23 (el. verze s. 58). Proto Patočka spojuje teprve prostor *viditelného*, nikoli *hmatového*, s budováním, stavbou atp. a s *mezi*, s vymezeností. Ke dvojici *otevřený, uzavřený* srov. Patočka 1991, s. 22-24 (el. verze 58n).

¹⁹² Patočka 1991, s. 23 (el. verze s. 58).

¹⁹³ Přestože bychom se mohli nechat vést rozlišeností zvukového vjemu, která by jej ohraničila a tak učila v jistém smyslu *nahmátnutelným*, jak se vyjadřuje Patočka o vymezeném tvaru uměleckého díla, srov. Richter 2001, s. 85. Na základě *principu dostatečného důvodu* bychom také mohli vést hranici mezi *zvukem* náležejícím k předmětnosti a mezi *sluchovou* halucinací, tj. takovým zvukem, který *nemá* jednoznačný nosič, srov. Barbaras 2002, s. 23n. Touto cestou se nevydáváme: Jde nám zde o postižení *situace oslovení*, jejíž podstatná dynamika je určena právě vzájemnou nezjevností jejich vždy *dvou* účastníků, srov. Patočka 1991, s. 18-20 (el. verze 53-56).

právě proto u Patočky nenalzáme prakticky žádný odkaz ke sluchovému vnímání? Jak by nicméně *oslovení*, které vnímání má zakládat, mohlo samo ještě tvořit nějaký prostor? (4) Patočkův popis kinesteticko-taktilního vnímání pokračuje takto: “Toto pole ubíhá (...) aniž se zavírá v ono *sdružení*, které je cílem našeho kontaktu a pobytu mezi věcmi.”¹⁹⁴ Nastoluje *hudba* v povídce *Skladatelé* nějaké společenství, sdružení, jak píše Patočka? Je plurál v názvu povídky *společným* a nebo spíše neslučitelně zdvojeným, jak se zatím zdálo? Jsem toho názoru, že pokud *hudba* má v povídce *Skladatelé* představovat nějaký společný prostor, *obklopující, uspořádaný* atp., stvrzuje zároveň trvajícím odlišností od viděného a znemožňuje tedy jednoduchý (přímý, bez prostředkovanosti) návrat na rovinu souvislosti a nerozdělnosti smyslového vnímání.

Lze nicméně říci, že návrat na rovinu souvislosti a nerozdělnosti, ke které dospívá Patočka v případě hmatu a zraku, není *pouze* otázkou *vnímání* samotného, ale především *vnímajícího* (4) nebo *vnímajících* (5,6). Pohled (5), jsa poznáním ukazuje, že *zvuk* nebyl pouze Ordetovou představou, ale že hudba druhého skladatele má nějakou slyšitelnou podobu: Zde nicméně povídka končí, *sluch* je *pohledu* prostředkován (4,5). K tomu jsme došli již výše: Co zde můžeme doplnit je, že pojmenování *sestup*, kterým jsme chtěli označit shodně zaměření Věry Linhartové a Jana Patočky, má u nich odlišnou povahu. Jestliže Linhartová popisuje rozvin *oslovení* v členění a řád, který obklopuje naslouchajícího, popisuje nicméně stále toto *oslovení* - vidíme je jako temné místo Ordetova vnímání, stín na tváři lidí, nepřítomnost věcí a zapomenutí těla: *prostřednictvím*, které ovšem prosazuje vlastní svébytnost (6,7).¹⁹⁵ Pokud bychom si představili Patočkův postup řadou: *oslovení, vnímání, prostor, sdružení, stavba*, vidíme také, že pokud bychom chtěli použít k popisu povahy tvorby Věry Linhartové kvalitativní charakteristiku *sestup*, narazili bychom na výrazný problém: není k čemu jej vztáhnout. Povídka nestaví složenou situaci stavby, společenství, prostoru *přímo*, pouze, jak se lze nicméně jen dohadovat, je v nějaké podobě *činí vlastním nezjevným pozadím*. Pouze z hlediska Patočkova návratu lze mluvit v případě povídky *Skladatelé* o sestupu. Nositelem tohoto *návratu* je u Patočky zrak, který dovoluje syntézu smyslových polí a nalezení podoby *ty*, která zakládá *obyvatelnost* prostoru. *Sestup* si nicméně i v povídce *Skladatelé* zachovává povahu nezjevného v přítomném,

¹⁹⁴ Patočka 1991, s. 22 (el. verze 58).

¹⁹⁵ K významovému pohybu povídky *Skladatelé* zde lze doplnit také to, že v evokaci dosažení příslušnosti k celku, tedy v Ordetově se pohybu směrem *k*, který dosahuje stavu neustále *v* (v obklopení hudbou, řádem, znělostí atp.) se proměňuje také otázka nesmiřitelnosti, umlčení jednoho (viditelného), aby bylo slyšet druhého (skladatele) - stává se spíše otázkou transpozice, překladu: Hudba zní, je *zde*, již nevyučována zdánlivou zaplněností předmětného světa.

společném prostoru viditelného, poukazuje k průběhu vznikání: Až za určitou hranicí se nicméně dění, které má směr a hybnost může vyjevit sestupem ve významu *historie*, doznáním ve významu *minulosti* nebo ticha ve významu *zamlčení*, přesněji právě na hranici vnitřního a společného.

4.2. Závěrem.

Na samém závěru práce bych chtěl pouze krátce připomenout otázky, které jsem položil s jejím začátkem, a co nejstručněji na ně odpovědět. Rád bych svou odpověď formuloval slovem, které, jak doufám, nalezne dostatečnou oporu ve výše řečeném - předkládám je jako návrh. Na základě četby povídky *Skladatelé* docházím k těmto odpovědím: Co vyznačuje povahu předmětu, těla? Dvojznačnost. - Co je čtenářem vnímáno, když postava slyší? Forma. - Co je rysem sluchového vnímání? Oslovení. - Jak lze pojmenovat místo postavy? Rozdíl. - Jak lze pojmenovat místo čtenáře? Svědectví. - Co určuje hranice čtení a psaní? Převrácení. - Jaký je čas povídky *Skladatelé*? Přítomnost. -

Literatura.

BARBARAS, Renaud. *Pohyb existence: studie k fenomenologii Jana Patočky*. Překlad Josef Fulka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016.

BARBARAS, Renaud. *Vnímání: esej o smyslově vnímatelném*. Překlad Josef Fulka. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2002.

BOUZEK, Jan a KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Řeč umění a archaické filosofie*. V Praze: Herrmann, 1995.

CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Vyd. 1. Praha: Tranzit, 2010.

ČERNÝ, Václav et al. *Tvorba a osobnost II*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Odeon, 1993.

ČEŠKA, Jakub. *Hyperbola antropomorfního přepisu krajiny in Bohemica Olomucensia: časopis pro bohemistická a mezioborová studia*, roč.3, čís. 1-4, 2011. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009- .

ČEŠKA, Jakub. *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Fakultou humanitních studií, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Slová a veci: archeológia humanitných vied*. 2. vyd. Bratislava: Kalligram, 2000.

HAVEL, Václav a PREČAN, Vilém, ed. *Do různých stran: eseje a články z let 1983-1989*. Vyd. 3., (v ČSFR 2.). Praha: Lidové noviny, 1990.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Paperback ed. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Překlad Jan Patočka. Vydání první. Praha: Odeon, 1966. *První svazek*.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994.

KAFKA, Franz a ČERMÁK, Josef. *Deníky 1909-1912*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998.

KOSATÍK, Pavel. *"Ústně více": šestatřicátníci: román faktu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006.

KRÁL, Oldřich, ed. a HRBATA, Zdeněk, ed. *Různost rozhovorů: (poezie - filosofie - věda)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Oddělení komparatistiky ÚČL LV v nakl. Malvern, 2006.

LINHARTOVÁ, Věra. *Meziprůzkum nejbliž uplynulého; Přestořeč*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993.

LINHARTOVÁ, Věra. *Prostor k rozlišení*. Vyd. 3. Praha: Mladá fronta, 1992.

LOPATKA Jan, *Cesty za prózou* in *Tvář: literatura, kritika, společnost*, 1965/3, s. 16-20. Praha: Svaz čs. spisovatelů, 1964-1969.

MATHESIUS, Vilém. *Čeština a obecný jazykozpyt: soubor statí*. 1. vyd. V Praze: Melantrich, 1947.

NAVRÁTIL, Václav, TROCHOVÁ, Zina, ed. a SRP, Karel, ed. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2003.

NECHUTOVÁ, Jana. *Středověká latina*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2002.

NOVOTNÁ Barbora, *Masky v současném umění*. Praha, 2012. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra kulturologie.

PATOČKA, Jan. *Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové: (studie z dějin filosofie od Aristotela k Hegelovi)*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1964.

PATOČKA, Jan et al. *Dopisy Václavu Richterovi: soubor korespondence z pozůstalosti*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001.

PATOČKA, Jan. *Prostor a jeho problematika* in *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 1991/1. Praha: Academia, 1964- . V elektronické verzi dostupné (leden 2017) z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/110531/F_HistoriaeArtium_34-1990-1_4.pdf?sequence=1

PETŘÍČEK, Miroslav. *Mýtus v Patočkově filosofii*. in *Reflexe: Filosofický časopis*, 1992, 5-6. Praha: OIKOYMENH, 1990- . Dostupné (leden 2017) také z: <http://www.reflexe.cz>.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997.

PIAGET, Jean. *Psychologie inteligence*. Překlad František Jiránek. Vyd. 2., V nakl. Portál 1. Praha: Portál, 1999.

PYTLÍK, Radko. *Promluvy a hry Věry Linhartové* in *Česká literatura: časopis pro literární vědu* 17/1-2, 1969. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1953- . Dostupné (leden 2017) také z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=CesLit>.

PRAŽÁK, Josef Miroslav, NOVOTNÝ, František a SEDLÁČEK, Josef. *Latinsko-český slovník*. Vyd. 20., (V KLP v této podobě 1.). Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1999.

RICHTER, Václav. *O pojem baroka v architektuře*. 1. vyd. V Olomouci: Velehrad, 1944.

- RICHTER, Václav, SAMEK, Bohumil, ed. a KUDĚLKA, Zdeněk, ed. *Umění a svět*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2001.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Eseje o české literatuře*. 1. vydání. Praha: Pulchra, 2015.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001
- RORTY, Richard. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Překlad Pavel Toman. 1. vyd. V Praze: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Revenanti: živí a mrtví ve středověké společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2002.
- STOLZ-HLADKÁ Zuzana. *Human existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová in Canadian-American Slavic Studies East and Central European Emigre Literatures: Past, Present – and Future?* (edd. M. Dewhirst, A. Rogachevskii), 33, č. 2-4, 1999.
- SVATOŇ, Vladimír. *Epické zdroje románu: z teorie a typologie ruské prózy*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993.
- SVATOŇ, Vladimír, ed. a HOUSKOVÁ, Anna, ed. *Kultura a místo: studie z komparatistiky III*. Pardubice: Mlejnek, 2001, (s. 119-131).
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Uvnitř - vně: (malá sdělení)*. [Praha]: Trigon, 1994.
- TOGNER, Milan, ed. *Václav Richter 1900-1970: sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí úmrtí profesora Václava Richtera Katedrou dějin umění FF UP v Olomouci a Seminářem dějin umění MU v Brně 19.5.2000 v Muzeu umění Olomouc*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Literární rozmanitosti*. 1. vyd., v tomto uspoř. a překl. Praha: Odeon, 1990.

WEINER, Richard a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Lazebník; Hra doopravdy*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998.

WOLLNER, Jan. *Prostor k rozlišení* in *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny = Notebook for art, theory and related zones*, 2013/14, s. 19-33. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007- . Dostupné (leden 2017) také z: <http://vvp.avu.cz/sesit/>